中国·凯里
神往之地
Zhongguo
Kaili



2013

中国·凯里民族器乐发展学术研讨会论文集

联合推出
中国音乐家协会　贵州省文学艺术界联合会
中共黔东南州委　黔东南州人民政府





中国·凯里
神往之地
Zhongguo
Kaili



2013 中国·凯里民族器乐发展学术研讨会论文集



图书在版编目（CIP）数据

2013中国·凯里民族器乐发展学术研讨会论文集 / 王耀华主编. —— 北京 ：华文出版社，2015.2

ISBN 978-7-5075-4305-6

Ⅰ. ①2… Ⅱ. ①王… Ⅲ. ①民族器乐－贵州省－学术会议－文集 Ⅳ. ①J632-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2015）第026485号

2013 中国·凯里民族器乐发展学术研讨会论文集

作　　者：王耀华
责任编辑：李瑞虹　乔先彪
出版发行：华文出版社
社　　址：北京市西城区广外大街 305 号 8 区 2 号楼
邮政编码：100055
网　　址：http://www.hwcbs.com.cn
电　　话：总 编 室 010-58336239　发 行 部 010-58336238
责任编辑 010-58336197
经　　销：新华书店
印　　刷：
开　　本：880 × 1230　1/32
印　　张：8.75
字　　数：215 千字
版　　次：2015 年 3 月第 1 版
印　　次：2015 年 3 月第 1 次印刷
标准书号：ISBN 978-7-5075-4305-6
定　　价：48.00 元

编 委 会

前　　言

2013 中国·凯里民族器乐发展学术研讨会于 2013 年 9 月 24 日在贵州凯里举行。此次学术研讨会由中国音乐家协会、贵州省文学艺术界联合会、中共黔东南州委、黔东南州人民政府共同主办，由中国音协普通高校音乐联盟、贵州省音乐家协会、中共凯里市委、凯里市人民政府共同承办。其宗旨是以党的十八大精神为指针，深入贯彻落实科学发展观，坚持社会主义先进文化前进方向，就当前民族器乐发展所面临的形势和任务展开讨论，探讨促进民族器乐传承和发展的路径，就如何促进当前和今后一个时期民族器乐传承和发展形成共识。

本《论文集》以“继承与创新——民族器乐的传承和发展”为主题，主要通过采取网上、报纸、广播电视等媒体发布学术研讨会公告，向领导、专家学者发邀请撰稿函等形式广泛征集民族器乐传承与发展相关的优秀论文，并经严格审核后，编辑成册。此次学术研讨受到了社会广泛关注，有关领导、专家学者积极投稿，筹备期间，共征集到来自各地院校专家学者的论文近百篇。论文集除了收录了 2013 中国·凯里民族器乐发展学术研讨会所

有演讲稿，还通过评审，从征集的文稿中选编了部分主题相符、水平较高、有一定建树的论文，内容主要针对民族器乐的传承与发展，反映了民族器乐发展的趋势和规律，对民族器乐文化的传承和发展具有较强的指导意义。

由于编者水平有限，本论文集如有不当之处，敬请专家和读者指正。

论文编审委员会

2013 年 11 月

目录

CONTENTS

目录

CONTENTS

凯 里 共 识

张振涛

21 世纪伊始，有关“国家形象”与“国家文化形象”的讨论一直成为学界的焦点，自然也成为 2013 年 9 月在贵州省凯里市举办的“金芦笙艺术节”中“继承与发展——中国民族器乐学术研讨会”的核心话题。无疑，“国家文化形象”与“地方文化形象”已经成为对内形成向心力和凝聚力、对外产生亲和力和感召力的“软实力”的具体体现，也体现了每个人与其生活地区的关系。一个国家究竟以何种形象屹立于世人面前，以及一个地区究竟以何种形象屹立于国人面前，无疑是大家最关心的。学术界认为，“形象”是民众对一个国家、一个地区在整体格局中的总体认知和印象评价。在此总体认知和评价中，经济状况和政治话语首当其冲，而延伸之翼的文化，也是关注焦点，而且可能是普通人最先感受的面相。

谈及“文化形象”，不能不谈及“音乐形象”。要给会议召开地的各类器乐品种排个名次，芦笙当之无愧是这份榜单上的第一。黔东南苗族自治州是不多的拥有一个特殊“乐种”的文化富矿，如同木卡姆之于新疆、西安鼓乐之于陕西、南音之于福建一样，拥有一种独特的音乐文化形式已经成为越来越多的地区强调自己话语权的有效支撑点。芦笙之于凯里，其价值就在于可以通过这组乐器和必然伴生的大型民俗活动呈现于世人面前，并借此有效地弘扬区域文化精神。有没有自己的表达方式和自己的音色，已

经成为衡量一个民族、一个地区有没有话语权的标志。衡量本地的音乐文化是否真正传播出去的一个重要指标，也是要看整体艺术格局中有没有自己的形象代言体。以此作为一种个性鲜明的符号与世界交流，自然彰显了独特的族性定位，而其所展示的样式，自然成为区域标识。

如何继承传统、创新形式、贴近时代，弘扬这个吹得响、传得开、留得住的器乐品种，继续赢得世人瞩目，就是区域文化形象塑造的根本。这个根本有赖于对一种音色母体的守护。黔东南苗族自治州敢于承担一个以本地标志性乐器为名的全国性民族器乐比赛，就是这种守护的有力行动。

我们常常谈论文化“话语权”，国际音乐界卷数最多（23 巨册）、最权威的《格罗夫音乐与音乐家辞典》，叙述仅活了 38 年的“莫扎特条目”的篇幅多达 9 万字，而上下 5000 年的“中国音乐”条目只有 3 万字。这就是“话语权”！没有声音，就没有地位。中国音乐的话语权就是中国音乐家面对世界的郑重发言。我们不能缺席，不能失声，但我们讲出来的话，必须是汉语；我们发出的音色，必须来自本乡本土的乐器。

无须说，一时间齐刷刷的小提琴弓子一上一下，让全世界的孩子晃眼，他们认同了优雅线条背后战无不胜的科技。小提琴与黑色燕尾服连体，摆着五线谱的谱台与指挥棒连体，交响编制与文明高雅连体，一组符号让全世界的音乐家低下了头，甚至到了认同自己家乡的乐器落伍的观点。19 世纪以来的历史，发展中国家的文化总是在西方主流文化的偏见误判和挤压中成长，但拉美文学大爆炸以及墨西哥壁画、印度文学的崛起，让整个世界看到了另一种景观。弥足珍贵的历程，成为发展中国家的重要经验，一是确立以国家、民族文化为核心的战略目标，一是探寻到达这一目标的方法和策略。

一百年中，中国也经历了数次“文化自觉”的机遇，一次是

“五四”运动，但启蒙很快被救亡取代；二次是20世纪80年代，轰轰烈烈的经济建设又一次扑灭了深层发展的机遇。机遇的错过都有冠冕堂皇的理由，优先的现实利益淹没了民族长远利益，功利意识淹没了理想主义。中国人把自己弄糊涂了，不知道什么是文化的长远利益。

21世纪，一种新的经验再次展现。韩国不遗余力地推广本民族的文化价值观，影视作品《大长今》《太极旗在飘扬》就是坐标。韩国以主动姿态和像《大长今》那样的众多佳作，当仁不让地成为儒家文化代言人的角色，打造了一组具有普世价值的传统形象。这些攻略，逼人胆寒！这类作品对内承载着塑造本民族性格的作用，对外承担着塑造国家形象的任务。中国当代文化应当展示什么？韩国的成功范例警示我们，中国当代文化的首要目标是以中国的载体呈现中国主体性价值观的作品，再塑国际形象。

“文化走出去”的过程，让我们有了另一种矫正：中国音乐家走出国门时才理解了为什么必须有自己的语言，来自世界另一端的有天分的音乐学家，之所以把样式不同于他们的中国乐器看作是中国文化象征，就是因为这些载体发出了独特声音，而那才是让表达者感到自己不同于他人的声源。在这一点上，凯里人先天拥有了历史赐予的丰厚资源。

中国“文化走出去”与中国“经济走出去”一样，不仅是国家利益的现实需求，也是当代音乐家的使命。这一关注和选择并非中国音乐发展的现代性文脉和独有经验，而是基于“非遗”时代的新型想象。全世界的音乐家所要的并不是满足他们想象的中国音乐的古代信息，还有活在当下的现代信息。民族音乐是中华文化的象征之一，肩负着以独特风格和形象展示当代国乐风貌的使命。“民族音乐学”的观念唤醒了中国音乐学家对本土资源的审视，相关认知频频出现于大大小小的文章中。

这种认知就是，不应再以西方话语遮蔽本土文化和区域文化，

不应再以西方标准改革中国乐器和创作中国乐曲。几十年来，恰恰是那些被改革的乐器加速了本土文化的衰落，而侗族大歌、侗族琵琶、苗族芦笙恰恰因为未被动过太多手脚，从而保持了本土音色，因而被联合国教科文组织授予“人类非物质文化遗产代表作项目”的荣誉。具备如此丰厚文化资源的地方并不多，我们应该反过来审视因“边缘储存”的原生条件，在“文化多样性”话语中奋而“领先”的经验。参加论坛的学者们呼吁更多的专家关注这类讨论以及当前赛事，对民族器乐发展中存在的隐忧予以干预，尤其以当代社会巨大变革获得的新经验，给艺术理念以当代定性。

世界上依然存活的民间乐种不多，如非洲的木琴乐队、鼓队，西亚北非的木卡姆乐队，印度乐队，印度尼西亚的佳美兰，接受中国雅乐模式的越南、朝鲜、日本雅乐队，以及中国境内大量的鼓吹、笙管、丝竹、弦索乐种，而像芦笙这类几乎全民参与的器乐文化已经很少见。独具民俗意义和文化魅力的乐种，应予特殊阐扬。所以，专家们建议，“金芦笙民族器乐大赛”不但要有单件乐器比赛，还应弘扬本土文化倡导的“和”的核心理念，加入更多的乐种组合比赛。以西方乐器“技术至上”理念为主，速度越快越好，技巧越难越好，获胜者往往就是技巧最好的人的评价模式，只是当下的评价标准之一，而不是唯一。中国民族器乐崇尚“意境美”，讲究和谐融洽、协作精神，不但符合传统文化的审美取向，也利于弘扬“文化自觉”的时代精神。因此，专家们呼吁增加“乐种比赛”项目，以体现传统文化的核心理念和主流价值观。

芦笙从不以独奏哗众取宠，如果不把“滥竽充数”的故事仅仅当作寓言，而从中透视先秦时代笙竽类乐器的高度普及率与和谐意识，就会自然发现，采自家园制料的人文环境，铸就了一个时代对在一种独特音色的认同度和乐器体现的平民意识和共同参

与意识。器乐品种除了自身技艺之外，还必须与民众普遍参与的民俗活动连体，成为当地人生活的年度界标，这就与区域形象的塑造有了更为多重的关系。传承千年的“内核”始终存在于黔东南苗族自治州，因而在凸显老百姓对身边器物认同度的民俗学意义上，让寓言透出另一抹亮色。

始于2010年的一年一度的凯里“金芦笙中国民族器乐大赛和民族文化周”，已经成为与中国音乐家协会举办的“金钟奖”、文化部举办的“全国艺术院校民族器乐——文华奖”、中国民族管弦乐协会主办的“全国民族器乐比赛”、中央电视台主办的“CCTV民族器乐比赛”齐名的全国性赛事。相对于上述国家机构，尚未有过由一个地方政府举办的全国性器乐比赛，这无疑是黔东南苗族自治州发展文化的一击重拳，不但显示了治州方略上的战略意识，而且显示了文化长策上的远见卓识。自治州政府的定位，无疑把越来越关注民族器乐大赛的社会目光吸引到了家门口，也让一个越来越响亮的品牌落到了家门口。以中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院为代表的数十家音乐学院的教授和学生，携琴带谱，纷纷南下，走进凯里的鼓楼和廊桥，让各种各样发出冲天巨响的民族乐器与凯里芦笙相互唱和。这份光彩，就是对一项正确举措的回报，将凯里从此提升到一个以少数民族器乐为标志的全国性器乐大赛的首席位置。

“金芦笙中国民族器乐大赛”吸引了越来越多的年轻选手。全国各地年轻人前来参加比赛的盛况，不由得让人想起几十年前各地民间艺人到北京参加汇演并一举成名的情景。两种场景都是用乐器真声无言地折服听众。统计令人振奋，学习民族乐器的孩子越来越多，相比于几十年前一窝蜂地学习钢琴、小提琴的情况，这股潮流的汇集，缓慢而稳健。越来越多的中国人开始学琴棋书画，习礼节仪容，他们渴望汲取古老文明的丰沛养分，“文化自觉”已成共识。黔东南苗族自治州举办民族器乐大赛的举措，就是为

渴望被社会认可的学子们搭建了又一个专业化平台。正是在这个意义上，参与本次论坛的学者们给予了高度评价。

今日的芦笙已被时代赋予了更加丰富的内涵，既彰显了地方政府的责任与担当，也成为不断呈现地方政府参与国家整体文化建设的豪迈与信心。举办者郑重承诺，要把金芦笙“吹下去”！每个项目都与凯里市政府签订了条约，“论坛”自然成为历届大会的必备环节。如今，“金芦笙艺术节”一次次迈向更加高远的星空。无须说，由金黄色的灿灿竹节捆扎一体的芦笙，已经成为“区域形象”的金色代言体。

重意境　重旋律　重文化

——中国民族器乐的传承创新

王耀华

（福建师范大学海峡两岸文化发展协同创新中心、音乐学院）

中国民族器乐历史悠久，遗产丰富。在当代，面对着社会文化背景的变化，它必须坚持传承基础上的创新，以创新促传承，才能永葆其艺术青春。

自从改革开放以来，中国民族器乐的传承创新大致有如下三种类型：一是原样传承，赋予新的诠释。如，对某些古曲或民间乐曲，基本上保留其原有的结构、旋律、节奏、演奏技法，只是由演奏者对之做了新的处理而赋予它新的神韵、风格和文化内涵。笔者在中国音乐学院就曾经欣赏过二胡演奏家赵寒阳先生演奏的《熏风曲》。他以古朴、简约的弓法，含蓄内在的表达方式，着力展现乐曲古雅、淡泊的风格特点，使人沉浸在古朴、恬淡的意境之中，别有一番文化意趣。二是稍加整理，删削枝蔓，使其更加简练集中。如，对古曲《十面埋伏》《春江花月夜》，阿炳二胡曲《二泉映月》，南音器乐曲《梅花操》等，在原来多段至十多段结构的基础上，删除某些段落，保留其核心部分，使其结构更为精练，旋律特点更加鲜明，以适应现代人生活节奏紧凑的需要。三是或者以传统民族器乐曲为基础，或者吸收某些民间音乐的旋律音调素材，重新创作乐曲。对于这一类型的创作，许多作曲家

都进行过探索,取得了丰硕的成果。2012年12月,由文化部艺术司、中国民族管弦乐学会主办的首届“华乐论坛暨‘新绎杯’经典民族管弦乐作品评奖”活动，就是对改革开放三十多年来在民族管弦乐创作的一次总结。从对获奖的十二部优秀作品的分析来看，凡是成功的民族器乐作品，都具有如下三个维度的特征。

一、重意境，以“中和之美”为基础，多元美学观的纵横开拓

意境作为中国传统艺术——美学理论中的核心范畴，它指的是文学艺术作品中所描绘的生活图景和表现的思想感情融合一致而形成的一种艺术境界，使受众通过想象和联想，如身入其境，受到感染。在中国传统器乐中，意境的追求主要体现在讲求“情景交融”,以诗意化的音乐语言来叙抒对人物、事物、景物的感受,借景传情。因此，以古琴音乐为代表的传统器乐和诗歌、文学有着紧密的关联。除了琴歌是音乐与诗词相结合的产物，根据诗词吟诵歌咏之需，为诗篇度曲，依歌词而吟咏之外，在没有歌词的纯器乐的琴曲中，亦大多与一定的文学形式相关。千百年来所积累的大量传统器乐曲中,或则吟咏描绘传统诗词、绘画中的意境,如《高山流水》《阳春》《白雪》《平沙落雁》《潇湘水云》等；或则反映历史故事、民间传说,如以聂政刺韩王为题材的《广陵散》,以昭君出塞为题材的《龙翔操》《秋塞吟》，以文姬归汉为题材的《大胡笳》《胡笳十八拍》等；或则以优美的曲调，形象鲜明地书写了离别、怀念、隐逸等生活情绪,具有明确的标题性,如《阳关三叠》《渔樵问答》《捣衣》《酒狂》等。这些琴曲都与一定的文学题材或文学形象相联系。这也成为中国传统器乐曲发展的一个主流。“情景交融”之外，意境还有超越时空和具体事物对象的更深层的精神内涵，例如，表达对人生的感悟，对生死、爱情的思索,对人类、民族终极目标的深切关怀,对精神家园的追求,

以事物形象为媒介，来揭示人的主观心灵感受。传统器乐作品中的“美”和“诗意”，往往潜藏在深远的意境之中，使其具有一种朦胧、混融、含蓄的特性，表达某种难以言喻的精神情感氛围，给人以无限宽阔和自由的想象空间。

在当代民族器乐的创作中，作曲家们普遍重视对于这一“重意境”传统的继承。只是在坚持“中和之美”这一传统美学原则的基础上，做了更为多样的开拓和更加广泛的探索，使其意境更显丰富、深邃而富有时代特色。在彭修文创作的幻想曲《秦·兵马俑》中，既有“红日喷薄而出，阳光普照大地，大军浩荡行进”的辉煌，又有“夜色四合，篝火点点中，传来如泣如诉歌声”的春闺幽怨，还有“玉龙飞舞，铁甲生霜，关山望断，归程何日”的悲壮苍凉。何训田在《达勃河随想曲》中，既描绘了“夏日黄昏达勃河畔雾霭迷蒙、静谧迷人的奇丽风光”，又刻画了“达勃人豪放、热情、乐观的性格”。谭盾的民族管弦乐《西北组曲》，在高亢、挺拔、自信中渗透着苦难的怆然，刻画出爽直而深沉的人情、磨难和欢乐。金湘在《塔克拉玛干掠影》中，继续着他对“空、虚、散、含、离”的东方美学传统的探索。刘锡津的民族管弦乐《靺鞨组曲》，展现了男主人公与渤海国将士彪悍粗犷的北方男子汉形象，表现了女主人公柔美多情与英姿飒爽的多侧面风姿，展现了杂技表演等民俗风情画面，表现了渤海国册封成功后的喜庆场面。郭文景作曲的《滇西土风三首》，第一乐章厚重、宏大、悲壮，具有史诗性特点；第二乐章愉悦、轻快，具有鲜明的风俗性；第三乐章热烈、恢宏，展现了祭祀乐舞的宏阔场面。唐建平的《后土》表现了人类的历史脚步、情感成长、理性进步以及对美好未来的期盼。刘长远《抒情变奏曲》，第一乐章展现了人最细腻的情感——思念、幻想、爱和稍许哀伤等，第二乐章以活泼、欣喜、欢快为主色调，第三乐章则以激昂、奋起和抒情为基础，穿插以幽默、风趣，它将人在生活中的喜怒哀乐表现得淋漓尽致。顾冠仁作曲

的《岁寒三友——松·竹·梅》，第一乐章展现了劲松的挺拔、苍劲、古朴，第二乐章突出了翠竹飘逸而有韧性、直杆亮节的气质，第三乐章描绘了腊梅不畏严寒、凌霜傲雪、洁白脱俗的品性。以上这些绰约多姿而富于诗意的意境，折射出人世间的五光十色，有的热情洋溢、豪壮奔放，有的含蓄内在、优美抒情，揭示了中国人美好的精神境界和情愫向往。然而，都遵循着“乐而不淫，哀而不伤”的“中和”美学原则，给人以美的享受和熏陶。

二、重旋律，运用传统与现代丰富的音乐表现手段来推动乐思的展开

（一）关于旋律

在中国传统器乐曲中，由于其织体的运用以单音性为基础，所以，历来尤其注重旋律的横向展开。旋律作为音乐的主体，也成为音乐审美的主要对象。同样，在当代民族器乐曲的创作中，作曲家们为了适应大众的这一审美需求，也十分重视多声部的旋律展开。但与20世纪50—60年代不同的是，当代民族器乐曲的旋律写作很少沿袭对民歌、戏曲音乐曲调片段的原样照搬，而多采用民族性、地域性、乐种性特性腔音列为核心元素，予以多方变化、丰富而贯穿全曲，使其既具有浓郁的民族风格、地方色彩，又具有丰富的表现力和深邃的意境。如《鞑鞨组曲》中以两个大二度连续为特点的近腔音列do-re-mi的运用，《西北组曲》中对以纯四度上行加小七度下行的超宽腔音列mi-re-sol-低音la-中音do和由sol至低音^{b}si的“苦音”大六度的运用，《塔克拉玛干掠影》中“以带有两个小二度（两端），一个增二度（中间）的四音列为基础乐汇”和“具有升高四分之三音程的旋律走向的特殊使用”，都使乐曲的民族风格和地域特色得以彰显。刘湲提出的“单细胞生成原则”在许多作品中都自觉或不自觉地被运用，使作品“无论是引子、主题、副题、连接、展开、结尾等一切都

在高度统一中寻求变化，反映着作曲家从创作思想到作曲技艺的成熟。”①

（二）音 色

笔者在论述中国传统音乐的形态特点时曾指出过如下特点：“重人声，多样性，以及对于噪音的有限度的有效运用。”其实这一特点在当代中国民族器乐创作中不仅得以继承，而且还得到了弘扬和发展。首先是对传统乐器音色表情功能的充分挖掘。如《西北组曲》第四乐章，对吹管组的笛子、唢呐、管子、笙，拉弦组的高胡、二胡、中胡，弹拨乐器组的琵琶、柳琴、扬琴、三弦、古筝、中阮和革胡、低音革胡，三个独立声部的分别展开和交错出现，赋予音乐以极强的张力。又如《秦·兵马俑》中，用陶土制作的埙的暗淡悠远的音色来表现古代的故事，在胡琴的弦与琴胴之间夹一根铅笔起弱音器的作用，使其音色变得具有凄苦的感觉，以此烘托秋夜秋风的情境氛围。其次，是探寻高度美感民乐音色的新颖魅力。刘再生在对金湘《塔克拉玛干掠影》的分析中提出了“高度声乐化”和“高度器乐化”的概念，“是指无论作曲、演唱、演奏都具有现代审美观念支配下的高度技巧、立体质感、多元形式和纯净音色”。并指出，金湘“具有调动民乐音色美感的奇异独特的高超手法”，其音色调配，或者突出高音笙、笛和浓重的低音革胡、低胡两种极端音色，给人以雄鹰在天空翱翔鸟瞰式地俯视沙漠荒原的想象；或者用板胡、定音鼓、排鼓敲击鼓边，以固定的节奏性给人留下难以磨灭的特殊节奏音色的印象。高音、低音管子和巴乌的运用，在吹管乐器声部中发挥了调和色彩的作用；音色掌控的由淡至浓或由浓趋淡，体现作曲家的乐思逻辑与张力变化，给予人们一种“变幻无穷”的印象。②

笔者认为，对于音色运用的最高境界应该是谭盾所追求的“自由”，天马行空任己行。谭盾曾说：“‘乐器的组合，声音的组合’对于我来说是完全自由的。”“很多人都在议论我对‘新乐

器’的开发和使用，其实对于我来说它是内心的想象，当所有的乐器都找不到内心需要的声音时，寻找新突破便是唯一的出路。我想历史上所有乐器的使用和发展，跟作曲家的想象力有关，这种推动乐器发展的行为是应该鼓励的。”“创作真正的自由是‘音乐不在于器，而在于意’。”并且从传承创新的意义上分析了他在《西北组曲》中对人声的运用：“从小对花鼓戏、湘剧等都有极大兴趣的我，发现不论在活动还是戏剧中，‘人声’都是不可忽视的元素。对于‘音色’音响的无限追求，也是我使用‘人声’的重要原因。当乐器的表现力达不到内心的期望值，也许人声便成了最好的表达，这和‘新乐器’的开发有着异曲同工之妙。我从来没有觉得这有任何问题。”③笔者认为，这种基于传统与现代和谐对话语境中的自由开放的音色观，必将带来我国民族器乐音色丰富发展的一个崭新局面。

在此，谈到重视民族器乐音色的开发、创新时，笔者认为，还必须提到的是，应该重视对传统民间器乐乐种中多种发挥乐器音色特点的乐种和演奏形式的传承和弘扬。例如，对潮州音乐弦诗，广东音乐软弓组合、硬弓组合，福建南音上四管、下四管，以及20世纪80—90年代胡登跳先生所致力于创新发展的丝弦五重奏等，都是十分值得传承、弘扬的乐器组合形式。

（三）关于现代创作技法的运用

改革开放以来，对于在民族器乐创作中能否运用现代创作技法的问题，已是在逐渐趋于一致的问题，并且在逐步引向实践的深入探索之中。

1. 复 调

在当代中国民族器乐作品的创作中，如果说旋律占有重要地位的话，那么，复调织体的出色运用就成为求得横向与纵向关系协调统一的主要手段。这是因为中、西方的复调织体和各声部的旋律都是建立在横向思维基础上的，具有一定的共性，所以，将

复调音乐的技术手段与中国传统音乐的线性思维相结合，既能达到协调统一的效果，又能积极推动乐思的展开。《西北组曲》第四乐章《石板腰鼓》在这方面的探索是甚为成功的。作曲家先是将民族管弦乐队的乐器按演奏方式分组，使每组乐器在乐队织体中分别担任不同的角色，各自采用“大齐奏”的形式演奏独立的旋律或音型，再以复调的手法将不同的“大齐奏”声部结合在一起，形成具有丰富层次的民族管弦乐队多声织体。在《石板腰鼓》的第三部分，复调手法运用得更为精彩，在各种不同乐器组的穿插中，各声部的进入错落有致，再加上各不相同的句式，使音乐形成此起彼伏的变化，营造出交响性和戏剧性的效果。

2．和　声

近百年来，中国的作曲家和理论家都在潜心探索中国音乐的横向旋律与纵向和声之间的协调、统一问题，因为横向旋律与纵向多声部之间的关系是专业音乐创作中至关重要并且具有根本性的问题。从重庆青木关国立音乐院师生对四度结构和声的探讨，到黎英海先生的《汉族调式及其和声》，再到吴式楷、黄虎威等学者对中国调式及其和声的研究与教学，几代中国作曲家和理论家都为之付出了艰辛的劳动，取得了可喜的成果。改革开放以来，十二音体系、泛调性、多调性等近现代音乐创作手法的传入，既是对传统和声的冲击和挑战，也是对中国民族器乐创作的丰富。在吸收、运用中探索，在探索中吸收、运用，作曲家和理论家都以自己的实践（含创作实践和理论研究实践）做出了各自富有个性的回答。其中，较为一致的看法是：广泛吸收借鉴，从实际出发，有选择地、有效地运用。

谭盾在《西北组曲》中的做法是：“由于双四度框架的三音列、四音列是构成西北地区横向旋律的主要音高素材，因此，以此为基础构成的纯四五度结构和弦就自然形成了沟通音乐横纵关系的桥梁。笙擅长演奏的纯四五度和音和弹拨乐器、拉弦乐器的

纯四五度空弦音正好与西北音乐横向旋律中双四度框架的三音列、四音列相吻合，为这部作品提供了天然生成的和声音响，在下例中都可以看到这种用法。此外，作曲家还将上述单纯的纯四五度结构和弦进一步发展为具有复合和弦性质的纯五度高叠和弦。”④

金湘在《塔克拉玛干掠影》创作中的体会是：“我在理清旋律、音程、节奏、结构、音色等基本元素的基础上，突然发现最原始的民间和最狂野的现代，它们竟然在更高的远端如此美妙地融合，时而泾渭分明、各走极端，时而你中有我、我中有你。基于这一认识，我在写作《塔》曲时，对民间元素和现代技法同样重视，放手大胆借鉴吸取，一切为我所用！它们大致体现为：民间元素：（1）以带有两个小二度（两端）、一个增二度（中间）的四音列为基本的乐汇；（2）具有升高四分之三音程的旋律走向的特殊使用（多为上行，间或亦有下行）；（3）5/8、7/8 等奇数复合节拍的多种结合（3+2、2+2+3、3+4）；（4）多种不同类型的优美动听的旋律，充满活力的节奏，奇突不俗的结构，等等。现代技法：（1）音块、音团（条形单群、多层叠置、雾态的、颗粒状的）的多种使用；（2）非常规性演奏（音色、音区的各种变化）的使用；（3）泛音层的非常规使用（吸取泛音层的共鸣性，抽走其内声部，形成“中空”效果等）；（4）音色语言（绚烂的、粗野的、透明的、浓烈的）的使用，等等。”⑤

刘锡津《靺鞨组曲》的和声特点是：“和声的材料丰富，运用了各种和弦结构、和声进行以及泛调性和多调性等近现代和声手法，其中颇有特色的是与增四度旋律音调相适应的和声运用及其与之相随的线性进行手法。”⑥

以上诸位作曲家对技法的运用各具特色，但是都较为巧妙地处理了传统与现代的辩证关系。正如樊祖荫先生指出的：“‘传统与现代的概念，既与不同的时代相联系，又与不同的风格相联系。从传统到现代的音乐风格的改变，有的是渐进式的演变，有

的则是突变。但无论如何，传统与现代之间绝不是割裂的，也不是完全对立的。’现在某些音乐院校的青年学生一味追求、模仿现代技法，而将传统技法与中国传统音乐弃之于不顾。其实，在学生阶段，追求、模仿现代作曲技法，并进行探索性的实验写作，本无不可，只是不要将传统与现代完全割裂与对立起来。对于方法，总是掌握得越多越好，不仅在自己的创作中可以得心应手地根据不同的风格和表现需要运用不同的方法，也可用来分析、认知他人的作品。”[⑦] 笔者认为他的这一观点是十分值得重视的。我们既不赞成闭关自守，故步自封，也不主张不假思索，盲目追风，而是应当广泛借鉴，深入思考，鉴别取舍，在传统与现代之间寻找恰切的接点，把民族器乐的创作推向一个新的境地。

三、重文化，提纯音乐境界，为民族器乐的传承、创新承担更多的责任

“提纯音乐境界，承担更多社会责任。”这是著名作曲家唐建平创作《后土》音乐的体会。笔者认为，这是一种超越，一种超越于音乐创作，超越于音乐创作的技法与意境、传统与现代之争的境界，它应当成为民族器乐创作者的普遍追求。

音乐作为文化的一个组成部分，它产生于文化，也在一定程度上体现了文化的特点。根据同样的道理，中国民族器乐作为中华民族文化的一个有机组成部分，它孕育、产生于中华民族文化，也在一定程度上体现了中华民族文化的特点。因此，作为民族器乐曲创作者的作曲家，理所当然地应当成为中华民族音乐文化传承、创新的担当者和代言人，要与中华民族同甘苦共患难，急民族之所急，思民族之所思，用音乐来表达民族感情，用音乐来抒唱民族的喜怒哀乐，用音乐来书写民族历史，伴衬民族前进的步伐。为此，我们的作曲家首先需要做的是使自己成为中华民族的“文化人”，重文化，深入学习中华文化，深谙中华文化的内涵，

理解中华文化的精神实质，正确处理好器乐创作中技术手段与文化观念的关系，直面人生，担负起音乐之于社会、之于人的更多承载。金湘、唐建平的人生和他们创作《塔克拉玛干掠影》《后土》的经历就是很好的例证。

金湘在《我写民族交响音画〈塔克拉玛干掠影〉》一文中写道："我在新疆生活二十年，其中大部分时间是在塔克拉玛干边缘（阿瓦提、麦盖提等地），那里的风土人情、气候地貌、风俗文化，甚至语言、艺术等都无一不仅熏陶着我的灵魂，而且渗透到我的血液里，尤其是在那个中国近代史上 20 世纪 50—70 年代，特殊的扭曲的年代，我常常在极度苦闷之时，面对沙海独自沉思，与之对话。'每当我一个人面对塔克拉玛干，灵魂总是受到强烈的震撼，它使我直面人生、宇宙、历史、民族，沙海茫茫，壮观而绚丽，奇异深沉，一种无以名状的情感在我心中升起：炽烈中含着几分悲怆，纯情中又带一点哲理。'（这段摘自我《创作札记》中的话，忠实地记载了我当时的心态。）当然，一旦在夏日的夜晚投身到火热的'麦西来普'时，那激越的、带吼叫的'多郎木卡姆'歌声，裹挟着那铿锵有力、错落交替的手鼓节奏，伴随着从沙漠吹来的阵阵暖风，又让人陶醉得竟然能暂时忘掉这世上的一切肮脏、卑鄙与龌龊！我想，这种深切的伴有这一时代特征的人文感受，只有真正沉到生活的基层，无所求地、忘我地长期地深入，灵魂才能受到震撼！它是任何从书本上纯理性地搜索翻阅所无法获得的。"

"20 世纪 80 年代初，我在新疆沉寂多年后，一旦回京重新提笔，真有万事开头难之感！记得在写作《塔》曲之初，脑子竟然一片空白！然而，一旦进入酝酿构思，伴随着遥远清晰的记忆，许多音程奇特绚丽动听的音调飘忽而来，参差不齐、桀骜不驯的节拍节奏执拗急促奔来，那些高得近乎尖叫、低得又似闷雷、夹带着不规律的撕裂声的'音团"，将我又带回'沙海'边缘。"⑧

正是因为有了以上的人生经历和文化体悟之后，才有前曾引用过的金湘在创作这首乐曲时对民间元素与现代技法关系的处理办法，创作出《塔克拉玛干掠影》这部具有经典性意义的民族器乐作品来。

唐建平在《提纯音乐境界，承担更多社会责任——关于〈后土〉的创作思考与启迪》一文中，阐述了如下创作体会："创作之初的一个阶段，我曾经后悔在冲动怂恿下确定了这个题材，而陷入创作的困境。此时的我，已经写出了近十分钟音乐，技法、音响等都很'现代'，但是我一直不能将这些音乐聚焦到后土上面。……我要找到问题的关键，从哲学上突破，为此我停止了写作，认真整理思绪，寻找思想观念和思维方式中的问题。这是个思维方式对于思维对象的主体错位问题。所谓的'皇天后土'，事实上是中国的先人所称的天为'皇天'，大地为'后土'，所以这里的'后土'并不是表示我们脚下的大地，而是中国先人心目中的大地。它是远古人们生命精神的活化传承，记载了他们的生命观、世界观和自然观，所以它是一个主观概念而不是客观概念。……有了这个顿悟，后面的写作敞开了大门。……我将作品的艺术表现定位在人类和自然的依存关系上，在客观世界的声响和人类世界歌声文化之中寻求艺术的结合点。作品中我确定了三个方面的音乐线索：（1）用乐队浓重的低音和各类非常规的音响象征厚重的大地和大自然的声音；（2）在上述背景上，以模仿远古骨笛的笛声为先导，并在音乐的每一重要段落处分别用埙、葫芦笙、巴乌等有特色的中国管乐器，引导音乐做连贯性发展和变化；（3）引用中国西南地区少数民族的四首民歌录音，在乐队演奏过程中按照严格的规定来播放，它们具有特殊的表现意义，象征人类发展的四个阶段。"⑨

这就是文化的力量，《后土》就是借助于中国文化中沉淀的和鲜活的力量而获得成功的。因此，唐建平写下了如此的感言：

“我认为：当代音乐创作应当超越并解脱现代音乐技术发展带来的创作压力和负担，所以，这部作品的创作能够解脱现代音乐发展给音乐创作带来的负担，从容面对学术和情感的取舍，直面人生，宣泄情感，提纯音乐的境界，承担音乐创作之于社会、之于人的更多责任。”⑩

愿我们的作曲家真正成为中华民族的“文化人”，重文化，深谙中华民族音乐文化的真谛，将中华民族音乐文化熟透于心，超越并解脱现代音乐技术发展给音乐创作带来的负担，提纯音乐境界，承担更多的社会责任，为中国民族器乐的传承创新做出更大的贡献。

（本文为福建师范大学海峡两岸文化发展协同创新中心课题“海峡两岸音乐学研究·两岸音乐传承创新”的研究成果）

注　释

① 中国民族管弦乐学会编：《乐谭——“新绎杯”中国民族管弦乐获奖作品评析》，人民音乐出版社2013年版，第178页。

② 同上，第120页。

③ 同上，第75-77页。

④ 同上，第92页。

⑤ 同上，第111-112页。

⑥ 同上，第153页。

⑦ 同上，第155页。

⑧ 同上，第110-111页。

⑨ 同上，第206-209页。

⑩ 同上，第212页。

现代背景下的中国传统器乐文化

——以黔东南州芦笙文化为例

龙德云

（贵州师范大学音乐学院教授、院长）

现代文化既包含价值观念、思维方式与行为方式，也包含从传统向现代的转变过程。现代文化的诸多因素是改变传统的主要因素，对于传统来说，它意味着不可逆转的破坏。如何在破坏中重生，是每一种文化都必须面对的问题。芦笙作为苗族的文化符号之一，当然也面临同样的问题。然而，辩证法认为，任何一种事物，都具有两面性，有时致命的挑战中恰恰就是意味着重生的机遇。这种观点对于中国文化尤其适用。

一、现代经济对传统器乐的冲击与机遇

（一）现代经济对传统器乐的冲击

我们都知道，经济基础决定上层建筑。经济基础具有指挥棒的作用，它运用自己的力量，不断地调整着社会资源的变化与分配。在早期农耕的生产方式中，早期的人类以血缘为纽带，以群居为特点，以和谐、和睦、合作为前提，共同解决生存问题，共同分享劳动成果。

从经济上来说，以贵州为代表的西部地区，是较为后进的欠发达地区。虽然贵州省近些年尤其是近几年的发展速度大大加快，

但由于我们经济发展的基础薄弱，制约发展的瓶颈较多，发展也只能采取一步步、一个地方一个地方，甚至是一个领域一个领域的阶梯式的发展。对于我省广大农村地区的世居人口来说，主要经济来源还是靠外出务工。所以在当代，当中国其他省的民族在使用机械农耕的时候，我们贵州的各民族同胞还是以牛、马耕种为主；当全国其他地方的民族住进高楼大厦的时候，我们贵州的很多苗族、侗族同胞还在修建木楼；当其他民族穿着不断转变风格的时髦的服装时，我们贵州的少数民族还是执着于自己的银项圈、自己的蜡染服装。但是，即使是这样，我省少数民族的经济状态还是发生了巨大的转变，以前以农耕经济为基础的文化特点，变成了现在“农耕”“打工”这样一种以两元经济为基础的文化特点。其外部表现最明显的特点就是人口不断外出打工，特别是每个寨子里外出打工的年龄段趋向更年轻化。虽然这些外出人员通过自己的努力，在挣到钱以后，利用适当的时候回到家乡，整理自己的房屋，添置自己的民族服装、服饰。但是，在整个外出打工的过程中，由于远离家乡，远离自己的文化氛围，去接受外面世界的现代文明气息，长此以往，自己的本土文化就会丢得越来越多，虽然对自己本民族的文化在心里还会有亲切感，但由于现代城市文化在观念上的阻断，加上长时间的不运用、练习，就会逐渐自然地在有意识或者无意识中抛弃了本民族的部分传统文化。

中国传统音乐是在早期农耕社会共同劳动、共享成果的环境下发展起来的，与其说民族器乐是伴随着中国民间歌舞、说唱艺术、戏曲音以及宗教音乐等姊妹艺术发展而来，不如说它是伴随着一代代中国人民的各种生活、生命轨迹的发展、积淀而来。传统音乐在人民中广泛流传，成为人民生活中的一个组成部分，伴随着人类的进步而进步，和人类一起共同发展。传统器乐，尤其是少数民族的器乐，比如芦笙，是我们贵州苗族人民尤其喜爱的乐器。苗族谚语说：芦笙不响，五谷不长。在贵州，芦笙至少已

有两千多年的历史。围绕着芦笙有一系列的芦笙节，凯里这个地方就被称为芦笙之乡。在凯里，大人小孩，男女老幼，人人都知道芦笙，人人都有条件学习芦笙，男女老幼都喜欢过芦笙节。

但是，由于现代经济的发展，这个地区的许多年轻人外出打工、做生意，对传统的民族节日日渐冷淡，导致传统民族节庆活动逐渐冷清。如苗族地区每年阴历“二月二祭桥节”期间的芦笙会规模在大幅度缩小，传统的起会程序也在被不断地改变，许多小范围的芦笙节也已逐渐消失。现在，在许多家的新房里，可以看到房子宽敞明亮，但作为其文化符号的服装、服饰、乐器等，却都是灰土土地搁置在某个角落。

（二）现代经济模式对民族器乐文化的契机

党的十八大报告指出，发展文化产业是社会主义市场经济条件下满足人民多样化精神文化需求的重要途径。并且强调，文化实力和竞争力是国家富强、民族振兴的重要标志。要坚持把社会效益放在首位，实现社会效益和经济效益相统一，推动文化事业全面繁荣、文化产业快速发展。

这实际上指出了一条清晰的文化发展之路。确实，也只有把文化和产业紧密结合起来，以文化产业推动文化建设。说到底，就是用文化产生的经济效益来进一步保护文化、发展文化。文化产业作为一种新兴产业，具有就地取材、就地发展、操作成本低、能源消耗小、无污染、吸纳就业能力强等特点，发展前景很广阔，上升空间很大，有利于国民经济的持续发展。在贵州，文化产业的发展除了要依赖经济的发展、交通的发展外，最主要是要依托旅游业的发展。在城市，以“多彩贵州”系列文化活动为平台，展示贵州传统音乐文化的魅力；在农村，依托贵州奇山异水，发展区域旅游点，同时让民间音乐作为人文文化参与其中。

在发达国家，文化产业已成为支柱产业。例如美国，以好莱坞为例，每年在创造经济效益的同时，还提供了大量的就业机会，

文化产业占 GDP 的比重达 20% 以上。韩国的游戏业、日本的动漫业等，既在 GDP 中占比较高，且形成了较大规模，增加了世界影响力，成为本国的一张对外明信片。我国的文化产业发展目前已经进入发展的黄金期。据统计，2011 年我国文化产业的增加值达到 13479 亿元，占国内生产总值的比重达到 2.85%。随着文化改革的深入和高新科技的发展，文化产业的具体内涵越来越丰富。发展文化产业是国家实现可持续发展的有效途径之一。当前，资源对发展的约束已经逐渐显现，环境污染已经给人民的生活、生存带来威胁，生态系统退化的严峻程度已经超乎想象。十八大强调，必须树立尊重自然、顺应自然、保护自然的理念，把生态文明建设放在突出地位。这实际上就是看到了文化产业的优势所在。

在贵州，除了具有十里不同天、移步换景的自然景观，更由于是多民族聚居的省份，其人文景观更是一大优势。例如，黔东南以苗、侗族文化为主，黔南以布依族文化为主，在这些大的民族中又有细小的民族分类，如牛角苗、短裙苗等。在少数民族居住地，还杂居有其他民族，如在黔东南州，除了苗族、侗族，从江县还有壮族。可以说人文景观异中有异，奇中有奇，这些都是外面其他地区所没有的景观。

经济规律是任何人也改变不了的，特别在现代文明中，它决定着人们的思维方式，从而决定了文化。所以，人只能够去适应经济规律，在此基础上发现规律，发展自我。一方面，随着游客的不断到来，留守家乡的人群也在和外界进行接触，他们发现自己民族的传统手工艺品已经不仅仅只满足于本地区民族的需要了，例如苗银、芦笙工艺品等，有了更为广阔的市场和更多的购买人群。当然，苗银是被拿来佩戴的，而芦笙这时已经转化为工艺品，不再仅仅具有吹奏的实用功能。这对传统文化的生存和发展起到了一定的促进、推动作用。另一方面，由于市场经济追求利益最大化的现实功利需要，传统手工艺，例如苗银的制作程序、寓意、

功能、含银率等，不可避免地在现代文化中被急功近利地开发和运用，从而导致其原生态艺术形态发生极大的异化甚至背离传统。芦笙作为苗族、侗族的音乐文化符号也不可避免地受到影响，但是，这些改变都是为了适应经济规律，反过来说是经济规律改变了这些文化。从这一点上来说，少数地区的经济发展得越快，这些民族工艺就会有更进一步地往“精、尖、细”的高端方向发展的动力，而不是无动力地、被动地等待发展，甚至打着保护传统的幌子，拒绝发展。

二、现代文化对传统器乐文化的冲击与机遇

（一）现代文化对传统器乐文化的冲击

1. 汉文化对传统器乐的冲击

20 世纪 50 年代以前，由于交通的闭塞，贵州少数民族文化长期处于相对稳定的状态，对外，主要是以接收官方信息为主，是一种相对的自然状态。但是 80 年代以后，随着家庭联产承包责任制的推行，以及国家改革开放政策的实施，这里的年轻人和其他省的年轻人一样，离开自己的家乡，离开自己的文化，开始走出大山，走向城市，接受另类的现代经济方式和现代文明的文化形式，因而导致中国最后一块具有典型特征的农耕文明彻底走向瓦解。

在另一个层面上，以普通话为主要语言的学校教育，加剧了这些地区传统文化的衰退。一种语言是一个民族的主要特征之一，以普通话为主的学校教育，就相当于把深深植根于语言特点下的少数民族的特性文化连根掘起，带着泥巴扔进了垃圾堆。因此，由于没有处理好新的知识体系与少数民族自身本民族文化的关系，学校教育不但与民族文化之间存在断裂，而且还给少数民族文化的传承带来了不可想象的压力和毁灭性的打击。这是我们亟待解决的问题之一。现在学校的孩子就只学唱教师所教授的校园歌曲、流行歌曲等，而不教唱“古歌”“酒歌”“飞歌”“木叶歌”“游

方歌”“侗族大歌”等，不教吹芦笙，不教拉牛腿琴、侗琵琶。由于缺少上课堂的机会，这些具有典型本民族特征的文化符号已经越来越远离下一代，走向失传。

2. 外来文化对传统器乐的冲击

近当代中国文化大致经历了两次巨变，一是五四运动，传统文化受难之中，主流价值观的地位有所动摇；二是改革开放以后，提出的“以经济建设为中心”政策，人们接触世界的机会多了。两次事件彻底地解放了中国人的思想，改变了中国人的思维与行为方式。事实也确实证明，中国的社会发生了很大的变化，社会生产力极大提升，人民的生活水平得到前所未有的提高。

物质的丰富刺激了人们消费方式的转变，生活样式的变化也给我们的传统文化的继承与传承带来了压力。现代的中国已经从农业国家转变为工业国家，文化也逐渐从农业文明逐步转变为工业文明。年轻人离开自己祖辈生活的土地进城已是再正常不过的事了。流动成为现代年轻人的生活特点，他们既能适应家乡农耕社会的“慢”节奏生活方式，更能适应城市生活中的“快”节奏。电视、电脑和手机成为这些年轻人与外界交流的方式和途径，改变了祖辈们的生活样式。农村里繁重的体力劳动，并不能带来更多经济收益，不能解决现代生活所需的费用。越来越多的年轻人，越来越长时间的不回家乡已经成为一种常态。现在待在农村的人口，差不多是以老年人居多，妇女、孩子等变成了所谓的留居人口。这种现象不仅仅在贵州，全国都是这样。

在一次观看黔东南州某县农民艺术团芦笙表演的时候，他们手上的芦笙，已经只是一个道具而已，响起的音响是事先录好的。试想，作为芦笙艺术发明的人群已经把芦笙作为了道具，可想而知这种传统艺术未来的命运将是如何。事实上，现在的少数民族年轻人由于听不懂芦笙吹奏的是什么意思，也就失去了学吹芦笙的兴趣。这种情况表明，苗族的芦笙文化已经受到了前所未有的

猛烈冲击。现在会吹奏芦笙的基本是这些上了年纪的留守老人，留守妇女、儿童很少有人会吹奏。当然，外出打工的年轻人，更没有时间，也没有相应的环境、兴趣学习吹奏和制作芦笙。芦笙文化已经出现传承后继乏人的局面。

当然，任何一种文化的衰落、甚至是被破坏都意味着改变。只要这种文化的所属人群还在，这种文化一定不会消失，它一定会以另一种形态、另一种姿态重新出现。

（二）现代文化对传统器乐文化的机遇

近几年，随着中国经济的腾飞，中国开始重视自己的文化，并提高到战略的高度。例如，从 1988 年到现在，我国已经在海外建立多个中国文化中心，通过举办中国文化年和中国文化节等活动，对外宣传中国文化，客观上增强和扩大了中华文化在世界上的感召力和影响力。专家预测，到 2030 年中国将成为全球最大经济体，将和其他不同文化体系的新兴市场经济国家共同引领全球经济增长。中国经济的发展一定会使几千年绵延不断的中国文化重新焕发活力。

现在，只要是中国的文化艺术，不分民族，不分区域，都有机会作为中国文化的代表走向世界的文化舞台，所以这对于我们少数民族的艺术文化来说，由于其独特性而更容易获得发展的机遇。由于芦笙文化是一种农耕文化的产物，是那个时代、那群人的文化符号，走到工业化的今天，它确实会不可避免地遇到生存问题，换句话说，农耕经济是它存在的基础，而现在整个社会的经济基础都变了。但是，不管是农耕经济，还是工业经济，有一点是不变的，那就是以经济为基础。在当今经济全球化、文化现代化的背景下，芦笙文化要传承最需要的也还是经济，老百姓常说，有了钱才好办事。有了经济保障，人的因素才能有所保障，人回来了，芦笙文化才能有传承的基础和条件。不能指望在现代社会的条件下，总有一代又一代的人勇敢地站出来，然后甘受贫穷，

以一种“文化自觉”的态度，担负起芦笙文化的传承。这是不公平的要求与愿望，也是我们不愿看到的，最理想的方式当然是以文化产业的方式获得这门艺术文化的生存保障。

在贵州，任何一种文化产业都可以很好地与旅游文化产业结合起来。贵州省目前已有 13 个国家重点风景名胜区和 56 个省级风景名胜区，共已接待了国内外游客上亿人次，经济收入可观。因此，旅游产业正在成为贵州省的支柱产业，但是在目前，贵州的旅游宣传主要是以气候“爽爽的贵阳”为主，结合茅台酒，打出“走遍大地神州，最美多彩贵州”的名片。虽然蕴含了宜人的气候和茅台酒两大特点，但在实质上并没有过于突出人文的因素，尤其是“多彩”二字里所蕴育的丰富多彩的少数民族的艺术文化。

一个相对完美的旅游圣地，人文文化的气息是必不可少的。虽然贵州旅游资源得天独厚，拥有许多其他区域所没有的自然景观、民族风情、气候条件，这些都足以使贵州在未来的旅游竞争中占据有利地位。但是，作为人文气息的少数民族文化，才是下一步我们除了在做好自然景观和硬件设施的情况下，要深层次挖掘的东西。这些少数民族的艺术文化，包括少数民族的器乐文化、声乐文化、舞蹈文化、服饰文化、饮食文化、建筑文化等。笔者坚信，在历史的沿革中，这些文化定会找到自己既能适应现代化，又能保持其自身文化显著特点的基础坐标，从而逐渐发展成为有规模的产业文化，以达到传承自己文化、保护自己文化、发展自己文化的目的。

参考文献

林毅夫：《解读中国经济》，南京农业大学学报（社会科学版）2013 年第 2 期。

现代传媒条件下中国民族器乐发展的几个问题

田耀农

（杭州师范大学音乐学院教授）

摘　要：中国民族器乐是中华文化的重要组成部分。中国民族器乐的发展遇到了音乐电子传媒的新时代，音乐电子传媒既是中国民族器乐发展的挑战，更是机遇。现代电子传媒条件下的中国民族器乐发展，面临无法回避并必须要解决“电子传媒”与“音乐标准”，“作曲主体”与“演奏主体”，“本土原生”与“次生转型”，“创新性”与“可听性”，“国际接轨”与“民族风格”等五个方面的问题。

关键词：中国民族器乐；现代传媒条件；民族器乐作曲；民族器乐演奏

引　言

音乐总是通过一定的传播媒介，把音乐制作者发出的音乐之声传递到音乐接受者的听觉感知器官，从而完成音乐的发声—传播—接收的全部过程。一种音乐总是在不断的传承中固定下来，最终凝聚为音乐作品。在人类近万年的音乐历史中，传媒方式对音乐的传承和发展有着极其重要影响。音乐的传媒大致经历了山野传媒、广场传媒、庙堂传媒、剧场传媒、电子传媒等五个不同

时期。不同的传媒方式，造就了不同的音乐形式、音乐风格、音乐作品。山野传媒方式中的音乐多是独唱、独奏的音乐，通常是为了一个人甚至就是为自己本人的歌唱或演奏，以山歌、号子为代表的民歌与山野传媒方式合为一体的。广场传媒方式中的音乐是一对多或少对多的音乐表演，而音乐表演者和音乐接受者的界限是含混的，接受者也可以随时加入表演者的行列，以小调、歌舞，以及小型的器乐合奏为代表的音乐形式与广场传媒方式是天然相融的。庙堂传媒方式为音乐披上了神圣的外衣，气势恢宏的中国雅乐和磅礴辉煌的欧洲合唱是庙堂传媒的产物，也是庙堂传媒时代典型的音乐形式。剧场传媒方式中的音乐是经过预先创作和编排的，音乐厅和歌剧院是剧场传媒的代表性平台。正是这个音乐传媒平台，造就了交响乐、歌剧、室内乐的音乐形式，作曲技术也是在剧场传媒条件下逐渐成熟起来的。在剧场传媒的时代，音乐制作者和音乐接受者的界限是泾渭分明的。中国宋代的勾栏、瓦肆可视为中国剧场传媒的早期形式，南宋雅乐歌曲和姜白石的自度曲可视为中国作曲技术的发端，但是中国的剧场传媒方式和作曲技术没有得到持续性的发展。1877年美国发明家爱迪生发明了留声机，揭开了音乐电子传媒时代的序幕，21世纪，互联网和计算机多媒体技术把音乐的电子传媒方式推向了成熟。电子传媒方式中的音乐打破了音乐制作者和音乐接受者的时空限制，让音乐制作者有充足的时间和空间精雕细琢他们的音乐作品，使之成为音乐家们的专利。电子传媒也让音乐接受者有极大的选择权利，平庸的音乐作品也因为如此再难以有生存的空间。中国民族器乐的传承与创新不可避免地遭遇到了电子传媒时代，对中国民族器乐的传承与创新而言，电子传媒既是挑战更是机遇。现代电子传媒条件下的中国民族器乐发展，无法回避并必须要解决的主要问题有如下五个方面。

一、“电子传媒”与“音乐标准”的问题

中国民族器乐是区域性分布的。中国的幅员辽阔，民族众多，形态迥异、风格多样的民族器乐活动在适合自己生存的土地上从数千年前传承至今。中国从 20 世纪开始，特别是改革开放的新时期以来，加快了现代化的进程，民族器乐活动赖以生存的环境发生了翻天覆地的变化，传统的民族器乐活动往往难以为继，出现了生存和传承的危机。民族器乐生存的环境有社会的和自然的两个方面，社会环境指的是民族器乐得以存在的风俗活动和信仰表达方式，自然环境指的是生产生活方式和居住方式与场所。新时期以来，虽然中国城乡相继进入了现代化，但是传统的风俗活动和信仰表达方式不仅没有发生根本的改变，而且在一定程度上有所加强，某些地区甚至出现了“复古”甚至“复兴”的趋势。在这种社会环境下，民族器乐活动在大部分乡村地区不是衰落，而是更加活跃起来。但是，随着“2020 年实现全面建成小康社会”宏伟目标的实现及乡村城镇化进程的加快，中国乡村传统的“院落式”居住方式将逐步转化为“城镇化”的居住方式，民族器乐活动的主要场所“院落”将成为城乡居住的奢侈，民族器乐传统的活动和传承方式将面临前所未有的挑战和危机。

正是在这种新形势下，一些具有前瞻性的中国民族器乐精英们，把希望投向了现代电子传媒。所谓现代音乐电子传媒就是以计算机技术和互联网信息技术为核心，可以跨越时空限制的音乐多媒体传播与接收系统。一旦某种民族器乐品种占据了电子传媒的主导位置，则这种民族器乐必将得到广泛的传承和长足的发展。但是，上传到音乐电子传媒系统的某民族器乐，若想获得充分数量的“粉丝”（接受者），就得符合音乐的某种“标准”，这个标准通常被理解为“国际标准”或“全球标准”。音乐的这个标准既是价值标准又是形态标准，有关部门为了弘扬中国民族器乐

和民族声乐文化，尝试着通过所谓“原生态”的表演比赛实现弘扬它的目标，可是比赛评委们依据怎样的“标准”来评判呢？虽然这个标准表述起来有一定的困难，但是我们相信这些评委们确实在各自的内心都有一个确定的标准。笔者在一篇专论中曾尝试着对这个标准做过表述：“以维也纳古典乐派作曲家的个人创作作品为典范，以交响乐和歌剧为代表形式，以钢琴和小提琴为代表乐器，以音乐厅、歌剧院为主要表演场所的音乐。”[①] 显然，这是西方艺术音乐的标准，用它做中国民族器乐的标准是不合适的。但是，这个标准却又深入进了评委的骨髓里，虽然表面上不一定承认这个标准，但是在执行时却又不知不觉地遵循了这个标准。当我们面对一部这样的民族器乐作品：从作曲技术上看堪与贝多芬交响曲媲美，演奏技术可与柏林爱乐比肩，二胡首席宛如帕格尼尼再生，乐队的指挥如同马泽尔那样果敢明快……对这样的中国民族器乐作品和演奏，评委们能说“不”吗？评委们应说“不”吗？！音乐电子传媒向中国的民族器乐索要“标准”了，前些时候，建立“中华乐派”的呼声甚高，大概最后还是因为“标准”问题又偃旗息鼓了，因为遵循了西方艺术音乐标准的“中华乐派”，归根结底还是西方音乐的“中华乐派”。中国民族器乐的发展和振兴，首先需要确立自己的标准，没有标准的发展是盲目的发展。音乐标准关涉中国民族器乐的作品创作、乐器改革、演奏技术的各个层面，是中国民族器乐发展的首要问题。

精英化是音乐电子传媒的另一个标准，在音乐电子传媒平台上，对演奏家、歌唱家、作曲家的需要不是增加而是大大地减少了，甚至有只要一个演奏家、歌唱家、作曲家就够了的倾向。标准化和精英化是民族器乐进入音乐电子传媒系统需要付出的代价，而民族器乐多样化、大众化的特点将受到削弱甚至被单一化地规范。有可能出现音乐电子传媒传红了某民族器乐，但同时又是这个民族器乐的终结者的结局，这是民族器乐进入音乐电子传媒时代首

先要思考和处理的问题。民族器乐进入音乐电子传媒系统，同样需要确立自己的标准。

二、“作曲主体”与“演奏主体”的问题

“作曲”与“演奏”是器乐作品的两个方面，孰主孰次由音乐审美的首要关注点所决定。1325 年，以罗马教皇约翰 22 世颁布的“音乐圣谕”为标志，欧洲音乐率先进入了作曲家创作音乐作品的新时代。而此时其他地区的音乐依然遵循“众人历时”集体创作音乐的传统方式。作曲家创作的音乐使音乐听众的审美趣味从原先只注意演唱或演奏的技术和音色转移到了由作曲家安排和设计的音乐音响的组织结构。中国传统的民族器乐，一般也是由众人在较长的历史过程自然形成的，虽然早在汉代就有了制“新曲”的记载，但是中国“新曲”的制作方法却没有留下应有的记载。从 20 世纪上半叶开始，中国的民族器乐进入了作曲家创作新时代，刘天华的二胡曲可视为作曲家创作民族器乐曲的发轫之作。中国的民族器乐基本上完成了由“演奏主体”向“作曲主体”的转化，同一个音乐作品，由众多的演奏家或乐队演奏，作曲家的位置显得至关重要。在这个转化过程的前期，一些民族器乐的演奏家主动承担起作曲家的职责，创作了大量的经典性的民族器乐作品。后来，职业作曲家逐渐加盟民族器乐的创作，民族器乐创作与演奏的分工逐步明晰。民族器乐的作曲与演奏的分工明确以后，一方面，大批的民族器乐曲涌现出来，呈现出一派创作繁荣的景象；另一方面，民族器乐演奏的个性特点也出现了较大的流失，演奏门派因趋同性而出现了淡化消失的倾向。失却了演奏个性的民族器乐因再难称其为民族器乐，而又发出向“演奏主体”回归的呼唤。中国民族器乐的“作曲主体”模式经过半个多世纪的创作实践，不仅积累了大量的民族器乐作品，也形成了民族器乐曲生产的基本程序，这个程序是无法改变和无法颠覆的。中国的民族器乐向“演

奏主体”回归呼唤的背后，是巧妙地向作曲家提出必须熟悉各种民族器乐的演奏技术和表演风格的要求。这是一个并不过分的要求，但是，至少是对一部分作曲家而言，他们对民族器乐回归“演奏本体”的呼唤还没有引起应有的重视。

三、“本土原生”与“次生转型”的问题

中国民族器乐的发展是植根于本土的乐器、乐曲、演奏基础上的发展，“中国民族器乐”作为一个概念称谓得以存在，也在于它独特的本土内涵。自20世纪初开始，西方音乐的美学思想、作曲技术、记谱法体系、教学方法逐渐进入中国民族器乐改革与发展的进程，中国民族器乐的乐器、乐曲、演奏不约而同地向着“西化”的方向发展，“本土原生”与“次生转型”也逐渐发展为民族器乐发展的一对矛盾体。

“本土原生”是中国民族器乐得以存在的根本，但是“本土原生”应是一个相对而非绝对的概念。以乐器为例，现在所说的某些“本土原生”乐器，当初却是外来物，如管子、唢呐、琵琶、扬琴都是外来乐器的本土化，当下的中国民族器乐如若缺少了这些乐器是难以想象的。从中国音乐的发展历史来看，一件外来乐器的本土化至少需要300年以上的时间。进入音乐电子传媒时代以后，外来音乐本土化的时间将大大缩短，但是某种音乐的本土化公认却又将相对地延长，因为，某种乐器或音乐的本土化公认一般还需要一个前提，那就是这件乐器或这种音乐在原生地的衰落，音乐电子传媒在一定程度上延缓了某种乐器或音乐衰落的时间。所以，中国民族器乐的发展既要坚持本土化的原则，又要持开放化的心态，实现坚守本土、尊重传统和敞开胸怀、勇于创新的对立统一。

“次生转型”是在本土化的基础上创新发展的结果，是中国民族器乐发展的成果化和对象化。“次生转型”后的民族器乐在

形态上有的与“本土原生”的衔接比较清晰，二者的关系比较紧密；有的却与“本土原生”保持较大的距离，二者的关系较为疏远。如为了解决民族管弦乐队低音声部缺弱问题而出现的大阮、革胡就属于前者，而键盘笙、低音提琴的直接使用等就属于后者。“本土原生”与“次生转型”问题的焦点在于“次生转型”所在的可接受的“度”，而这个“度”的把握又重新回到了中国民族器乐的“标准”问题。虽然这个标准目前还难以表述，但音乐电子传媒却为这个标准的推出准备了足够的传播空间。

四、“创新性”与“可听性”的问题

职业作曲家进入中国民族器乐领域以后，作曲家创作的民族器乐作品逐渐成为中国民族器乐作品群中的主流，民族器乐作品也当然地纳入到作曲的价值评估系统，无形之中也就颠覆了传统的民族器乐是以演奏为主的价值评估体系。民族器乐作品首先是作曲家的作品观念确立以后，作曲价值的追求也就当然地成为中国民族器乐的价值追求，作曲问题也就上升为民族器乐发展的首要问题，作曲的矛盾也就成为中国民族器乐发展的主要矛盾。虽然这个局面不一定是人们所期望的，但是这个局面却又是一时难以逆转的。创新与不断创新是作曲价值体现的基本方式，但是，在这种不断创新中，中国民族器乐作品与音乐听众的距离却渐行渐远。虽然音乐电子传媒为民族器乐新作品的传播给予极大的促进，可是听众耳熟能详、闻曲相和的中国民族器乐作品不是越来越多反而越来越少了，作曲家的“创新性”和作品的“可听性”矛盾日益凸显出来。

“创新性”是作曲家的追求，也是作曲思维的归宿，突破传统是作曲创新的必然，回归传统也是作曲创新的方式。但是，作曲家尤其是中国民族器乐作曲家的创新，在一定的时空范围内必须有所限定，超越“度”的限定的作曲创新，将异化为非音乐或

非中国民族器乐。就中国民族器乐作曲现状而言，创新逾“度”的现象远远超过了创新不足。然而，中国民族器乐创新的“度”究竟在哪里？问题还是回到了中国民族器乐的标准，中国民族器乐标准的混沌致使作曲家们左右为难。

“可听性”是音乐听众的听觉感知判断，也应该是作曲家创作追求的主要目标。音乐的可听性在于音乐的可理解性，音乐的可理解性在于音乐审美期待的实现，音乐审美期待的实现缘于作曲家对传统的尊重和遵守，听众根据自己熟悉的旋法、结构、风格产生审美期待，作曲家必须了解他的听众有何期待，并适时地满足听众的期待。但是，如若听众的期待每每实现，又将觉得此音乐平庸一般，味同嚼蜡。此时必须让听众有所意外、有所惊奇，这便是作曲家创新性的恰当运用，既出乎“意料之外”又尚在“情理之中”也就是音乐的创新性和可听性的辩证统一。

五、“国际接轨”与“民族风格”的问题

作曲家尤其是中国的作曲家梦寐以求的目标就是希望创作出跨越国界、具有普适性的传世之作，即使是民族器乐的作曲家也希望自己的作品能够与国际接轨，得到全球的赞赏，民族器乐演奏家们的期望丝毫不亚于作曲家。然而，当中国的音乐家们高兴地发现他们实现了自己的奋斗目标，可静下来思考，却发现付出了“民族风格”的高昂代价。这种情况多发生在作曲家用交响曲的写作方法写出了民族器乐交响曲，用现代作曲技法写出了具有先锋派风格的民族器乐曲，发生在演奏家们用中国的民族乐器演奏长笛名曲、小提琴名曲之后所获得成功，而在他们的成功背后却留下了“什么是中国民族器乐”的疑问。“国际接轨”与“民族风格”结成了一个矛盾体的两个对立面。

音乐电子传媒可以避开放弃自己标准和风格的共性化“国际接轨”的尴尬，而实现媒体传播平台上并置的个性化“国际接轨”；

同时，音乐电子传媒又是强化标准的传媒，缺乏自身标准、缺乏个性特色的音乐将受到残酷的边缘化待遇。中国民族器乐的风格个性主要体现在乐曲风格、乐器风格、演奏风格三个方面。中国民族器乐早期乐曲的风格和个性是十分突出的，这是因为早期的乐曲多为传统曲目，不是现代作曲思维和作曲技术的产物。后来，以演奏家为主体的创作作品通过使用传统音乐的素材或主题的方式，在一定程度上保留了传统乐曲风格，而且在演奏技术上得到了进一步的彰显，获得了极大的成功，涌现出一批经典名曲。职业作曲家进入民族器乐曲的创作与演奏家兼做作曲家的隐退几乎是同步的，使用传统音乐素材的方法逐渐被弃之不用，用现代作曲技术创作中国民族器乐曲渐渐成为时尚，快速而复杂的音乐进行对演奏技术提出了新要求，民族乐器的演奏技术因此得到了长足的发展，此时的民族风格一般通过标题的暗示、乐器造型和音色来体现。这种音乐和西方艺术音乐无论在形态上，还是在风格上都越来越接近了，其风格和个性也越来越淡化了。中国民族器乐需不需要自己的独特风格？中国民族器乐需要怎样的独特风格？显然，中国民族器乐希冀通过音乐电子传媒的发展还没有做好应有的准备。

结　语

习近平同志在《浙江省文化研究工程成果文库·总序》中指出：“文化为群体生活提供规范、方式与环境，文化通过传承为社会进步发挥基础作用，文化会促进或制约经济乃至整个社会的发展。文化的力量，已经深深熔铸在民族的生命力、创造力和凝聚力之中。”② 中国民族器乐正是这种熔铸有中华民族生命力、创造力、凝聚力的文化的重要组成部分，它理应成为中华民族精神特征之一，应是中华民族认同的标识，其本身应是民族创造力、凝聚力的内驱力体现。当下民族器乐的现状虽然距离这个宏伟目标还有

较大的差距，但是只要认准方向，脚踏实地，牢固树立民族音乐文化的自信心，把握音乐电子传媒时代到来的重大机遇，认真讨论中国民族器乐自身的结构样式和形态标准，处理好作曲与演奏、本土与转型、创新与传统、国际与区域的辩证关系，中国民族器乐必将迎来一个大繁荣、大发展的新时代。

注　释

① 田耀农：《民族音乐与艺术音乐的最后分野》，《中国音乐学》2008年第1期。

② 习近平：《浙江省文化研究工程成果文库·总序》，浙江大学出版社2006年版。

中国传统音乐的生态系统及其可持续发展

蔡际洲

（武汉音乐学院教授）

提　要：在我国经济建设日益高速发展的同时，如何保护濒临失传的中国传统音乐遗产，已是困扰中国音乐学界的难题。文章以传统音乐的生态系统为中心，结合不同历史时期的文明形态及其与传统音乐的关系进行了初步的考察，还对“可持续发展”在音乐文化上的意义做了初步的探讨。本文认为，作为理想的传统音乐生态系统的建立，必须走“可持续发展”之路，必须让古今中外各种音乐文化协调相处，多元并存。

关键词：中国传统音乐；生态系统；可持续发展；保护；文化遗产

一、引　言

随着我国经济建设的高速发展，中国传统音乐已面临着日益加剧的生存危机，其中不少品种已到了后继无人、濒临失传的境地。因此，如何在既发展经济的同时又能保护这些文化遗产不受其影响，日渐成为困扰中国音乐学界的难题。

其实，关于中国传统音乐的保护问题，许多学者在这一领域做过探讨并发表了不少真知灼见。据目前所知最早的文献，当推

杨荫浏先生的《国乐前途及其研究》[1] 一文。文章的最初发表日期距今已有二十多年，作者也没有在行文中明确提出“保护”二字，但其精辟的见解对我们今天认识传统音乐在当代的保护和发展，仍具有重要的启迪意义。20 世纪 80 年代，黄翔鹏先生的《论中国传统音乐的保护和发展》[2]是一篇代表性的理论文献。其中涉及中国传统音乐在“移步不换形”的发展规律中获得保存、亚洲国家保存传统音乐的历史经验，以及在新的传承关系中传统音乐的教学和青年音乐家的培养等诸多问题。世纪之交，周文中先生和邓启耀先生提出关于传统音乐“不离本土的自我传习”方案，以及传统音乐与“文化、环境、经济协调发展”的新思路[3]。此外，冯明洋[4]、李彦荣[5] 两位先生的文章也对当下传统音乐的传播与传承，对在西部大开发中如何保护传统音乐的若干问题，提出了很好的建议，如此等等。

笔者以为，无论是对传统音乐进行“博物馆式”的保存也好，还是在“移步不换形”的动态过程中保存也好，都不失为各种保存方式。然而，就当下传统音乐面临的种种危机而言，最根本的原因在于生态环境的变化，在于中国音乐文化发展上的种种“失衡”。因此，论及传统音乐的保护和发展就不可背离传统音乐及其相关的生态系统，不可背离当代人类社会所公认的发展方向——走“可持续发展”之道。可见，从生态系统入手进行综合治理，并将其纳入可持续发展的轨道，应是我们今天的新思路之一。综上所述，笔者拟在前人研究的基础之上对此问题做进一步展开。与上述研究不同的是，笔者将借鉴当代地理科学、环境科学和可持续发展理论，从学理层面对传统音乐的保护和发展再做些探讨。

本文的“生态系统”（ecosystem），原本是研究生物与其生存环境之间关系的自然科学概念，后为其他人文、社会科学学者所沿用。诸如人文地理学家所定义的研究文化人群和自然环境关系的“文化生态学”、社会学家所定义的研究人类与环境关系的“人

类生态学”等[⑥]。所谓传统音乐的生态系统，即传统音乐的生存状态及其与周围诸种文化脉络的关系。根据这一定义，笔者在本文中不仅以传统音乐为中心，同时还将其置于一个更为广阔的背景来考察它在人类文明的不同发展阶段与自然环境、经济环境和文化环境之间的相互作用、相互依赖、相互制约的机制。

“可持续发展”（sustainable development），亦称持续发展或永续发展，意为人类社会在发展中，既要使人的各种需求得到满足，又要保护资源和生态环境。衡量人类社会的发展不能仅仅以生产总值这一经济指标为准，而应综合社会、经济、文化、环境等多项指标来全面考察[⑦]。当前，“可持续发展作为世界各国人类共同追求的发展战略目标、新的行为规范与道德标准以及新的价值观念,已成为世界各国的共识”[⑧]。在中国音乐学界较早运用“可持续发展”概念的是管建华先生。他在《当今全球文化发展与中国音乐教育》[⑨]一文中提及“生态文明与音乐教育”时，引入了“可持续发展”理论，但未涉及传统音乐的保护问题。笔者也曾在一篇短文中以“可持续发展”为题，对中国音乐学在新世纪的发展进行了前瞻性的研讨[⑩]。因篇幅有限，未将这一问题充分展开。本文可看作是该短文的继续，并侧重传统音乐的保护问题。

二、传统音乐生态系统的历史观照

中国传统音乐是中华民族在几千年的历史长河中的创造和积累，对其与不同时期生态环境变化关系的历时性考察，可为本文提出的传统音乐的“生态系统”提供一些参考性的历史依据。而某种文化样式与生态环境的关系，其核心、实质最终还是“人”与“环境”的关系问题。笔者参考现代地理科学研究中关于人与环境关系的历史演化理论[⑪]，以及环境科学理论中关于“自然环境系统”和“人化环境系统”的概念[⑫]，将中国传统音乐在不同时期的生存环境分为三种：自然环境、人工环境、人工—自然环境，

并以人类文明发展的几个阶段——农业文明、工业文明和信息文明[13]与这三种不同的环境逐一对应，即，农业文明时期传统音乐生存于自然环境，工业文明时期为人工环境，信息文明时期为人工—自然环境。所谓自然环境，即自为存在的且人类活动干预较少的环境，如传统农业社会。人工环境亦即人为存在的且受人类活动干预较多的环境，如现代工业社会[14]。而人工—自然环境则指的是共为存在的环境，如未来的信息社会。在人工—自然环境中，人类活动可不断改造自为环境使之变为共为环境，但必须以自为环境为根本，以不破坏自为环境的平衡为限。冯天瑜先生等在论及这三种不同的文明形态中人与自然的关系时，曾提出了“依附、对立、协调”的三阶段说[15]。笔者则以为，不仅人与自然，而且中国传统音乐与其特定的生存环境在人类文明发展的不同阶段亦应体现为“依附、对立、协调”的关系。因为，人类文化的创造与发展，均是以一定的经济形态和物质生产形式为基础的。只有将其视为传统音乐生存的物质基础，并与其他各种社会的、人文的因素综合考察，方能较为全面地认识传统音乐之所以兴衰的种种历史缘由。以下分别对传统音乐与其相应的生态环境的关系进行大体的历史回顾。

1. 农业文明：传统音乐与环境呈“依附”关系

农业文明是人类历史上第一个具有生产性意义的文明形态。农业生产的最大特点是对土地和自然界的依赖。作为生产劳动对象的植物和动物，不仅生产周期长，而且具有很强的季节性和地域性。由于这种特点，因而农业文明时期的人类生产活动必然打上深深的“自然”的印记，靠天吃饭，顺应、依附自然是其派生的思维定式和文化心理。这种思想反映在音乐文化的发展和创造上，便是对“自然”题材和“自然”的声音材料的选择，以及对音乐风格个性化、地方化的尊重[16]。作为特定的经济活动关系，农业文明给中国传统音乐的生存和传承延续也创造了一种特殊的生

存环境，即上文所说的“自然环境”。之所以称为“自然环境”，是因为这种环境相对工业文明时期的“人工环境”而言具有自为存在的特点。比如中国古代的所谓“秦声、赵曲、吴歈、越唱”，以及今天的“京韵大鼓、苏州弹词、广东音乐、福建南音”等，在一定程度上反映着农业文明时期自为存在的地域文化特点。其明显的特征是，在不同的品种之前大多冠以地名以示区别。同时，更由于农业社会经济生产上自给自足的封闭性特点[17]，自然对这些各具地方特色的传统音乐品种形成一种有力的“保护”作用，从而形成色彩斑斓的分布格局，并给我们留下这浩如烟海的文化遗产。

作为农业文明时期的哲学思想，“天人合一”是其经典表述。它反映在人们的价值观上，便是对故土、对大自然，以及对乡音、乡情的无比眷念和钟爱。特别是两千多年来儒家思想的核心地位和深远影响，更使国人形成一种极端尊重传统的文化心理。一方面，农业生产实践是孕育、培植“天人合一”观产生的土壤，另一方面，“天人合一”观又在很大程度上服务于农耕事务生存的基本需求。正是因为这种观念形态和物质形态的互为表里、相互影响，故此使得传统音乐在农业文明时期能一直沿着“移步不换形”的道路以“一曲多用”的方式发展，并与长期稳定的封建社会的发展基本同步。诚然，在中国历史上尽管也曾历经音乐资源丧失的种种先例，诸如因民族战争和社会格局的巨大动荡而形成的中国传统音乐的几次断层[18]，遂使先秦气度恢宏的钟磬乐舞和盛唐的歌舞大曲成为绝响等。但从总体上看，农业文明时期的中国传统音乐，主要还是生存在一个大一统的封建国度和半封闭的农业社会之中。在这自为存在的特殊历史环境中，基本上不存在音乐资源丧失的危机和保护文化传统的忧虑。

2．工业文明：传统音乐与环境呈“对立”关系

20 世纪以来，中国传统的农业社会日渐受到西方工业文明的

渗透和影响。随着西方音乐的传入，在给中国传统音乐的发展注入极大活力的同时，也留下不少负面影响。回眸 20 世纪，传统音乐的各种危机产生的最根本原因，是因现代工业社会的“人工环境”使其生态系统失衡所致。

20 世纪上半叶，虽然在西方音乐和“五四”新文化运动影响下形成的我国专业音乐创作已经兴起，中国音乐的发展自此已进入一个新的历史阶段。但因当时传播条件的匮乏，除了大中城市外，新文化的影响面还相当有限，传统音乐的生态系统基本上还是维持着原有的格局。除了古琴、昆曲早在 20 世纪以前就已呈衰微之势以外，其他品种不仅没有危机感，而且在这一时期还呈上升之势并显示出勃勃的生机[19]。新中国后至 20 世纪 70 年代末，我国的经济建设已进入了一个全新的历史时期。此时虽已迈开了工业化、现代化的步伐，但由于当时的对外交流仅仅局限于前苏联和东欧的部分国家，加上以“文革”为代表的历次阶级斗争运动，不能不说这种现代化的步履还处在一个十分艰难的境地。因而从总体上看，改革开放之前的中国仍然是一个发展中的农业大国，其中除了“文革”期间对传统音乐造成的严重摧残之外，传统音乐的生态系统并未发生根本的变化，因此这一时期的传统音乐依然没有生存的危机。传统音乐危机的真正产生，则是在改革开放以后[20]。自 20 世纪 70 年代末起，我国的经济建设才正式步入现代化的历史轨道，农业文明向工业文明转型，也正是在这一历史时期才逐渐得以实现。

现代工业社会的特点是：以科学技术的进步和信息的迅速传递为推进器，以征服自然、市场竞争和获取极大的物质利益为终极目标。因此，工业文明为人类社会创造了不同于以往任何一个时代的极其丰富的物质财富。在现代工业社会中，传统农业社会自给自足的封闭状态被逐渐打破，传统音乐与环境的关系由“依附”逐渐转变为“对立”——在构成新环境的诸要素中

人为因素大大加强。现代大众传媒诸如广播、电视、音像制品以及互联网的高度发达，极大地改变了人们传统的音乐生活方式，在全球经济一体化的今天更对文化艺术的创造产生着日益重要的影响。这一切，不仅使得各种传统音乐品种原有的自为存在方式发生了根本变化，而且文化“趋同”现象日渐增强。诚如马克思、恩格斯早在一百多年前所指出的：“各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。”[21]在此背景中，发端于20世纪初的中国新音乐在此期间迅速发展并在一定程度上也日趋打上“人工”的印记，如乐器、人声音色的标准化、统一化，创作方式的专业化、书面化，以及在现代音乐教育中训练方式的模式化倾向等。更为重要的是，始于20世纪30年代的都市民谣——现代流行音乐，也在沉寂了多年之后再度崛起，并通过各种大众传媒以铺天盖地之势与传统音乐争夺听众。这些新品种的产生是时代变化使然，在反映新的精神生活的同时也在一定程度上改变、调节着人们的审美趣味，并使传统音乐的生态系统发生着巨大变化。

此外，随着工业文明对自然的征服，与经济发展交相辉映的是西方近代哲学及其方法论对中国传统思维方式的有力渗透。培根的“新工具”论以及由笛卡尔发扬光大的“主客二分”的二元论等，都为现代工业社会的价值观和社会思潮奠定了坚实的理论基础。因此，征服自然，改造自然，改革创新意识、民主法制思想等等，日渐成为国人的新思维、新观念。在文化艺术的发展创造上，“破字当头，立在其中”是其重要体现。以“唯新为美”为价值取向的西方专业作曲及其在表现形态上的“专曲专用”，在我们的音乐生活中占有越来越重要的地位。同时，由于一个多世纪以来国人的“后殖民”思想和“欧洲中心论”的影响，遂使部分人的音乐观念变为：新的就是美的，

旧的就是不美的，对传统的突破和改革是有价值的创造性行为，强调民族风格和对传统的热爱则是不求进取的保守思想。更有甚者，在不少青年学生中还形成这样一种音乐鉴赏观念：凡“来自民间的、农村的、具有地方特色的东西是‘土’的、落后的、过时的；来自外国的、城市的、没有地方特色的东西则是‘洋’的、先进的、时髦的。”[22] 由此可见，在这种生态环境所孕育的精神氛围中，以“移步不换形”为传承方式的传统音乐自然会产生生存的危机。

3. 信息文明：传统音乐与环境走向“协调”

信息文明时期的文化生态系统，是目前尚在憧憬之中的但可按事物发展的一般规律进行合理推测的文化生态系统。在其营造的“人工—自然环境”中，通过人为因素的参与和调控，传统音乐与环境的关系将由“对立”走向“协调”。而这一理想的实现，则有赖于人类更高层次的文明形态——信息文明的形成。人类自进入工业社会之后，工业文明在给我们带来了极大的物质利益的同时，也存在着不少需要克服的弊端。如人与自然的关系：片面强调征服自然，造成生态平衡的破坏，以及环境的污染、能源的危机。再如人与社会的关系：过分追求个体的自由、权利、幸福，忽略群体之间的和谐关系的建设、调整和保护，造成一系列严重的社会问题等。因此，信息文明的产生是人类文明发展的必然趋势。它不仅可以克服、救治上述各种“工业文明病”，而且还可以引导人类在经济建设与自然生态、文化发展与文化保护等诸多方面协调发展。

笔者曾在前述的短文中提出：“作为后工业文明（或曰生态文明）时期的中国音乐，自然应是对工业文明时期的否定和对农业文明时期的否定之否定——而在更高层次上回归农业文明时期的某些特点。”[23] 按照事物以螺旋式上升的模式发展的原理，传统音乐的三种不同生存环境自然也应按这一规律发展：即“人工—

自然环境”必然是对“人工环境”的否定，是对“自然环境”的否定之否定。在这一新的环境中，不可避免有各种“人工”因素的参与，但这种因素的作用不可无限制地扩大。同时，其作用不仅要有利于新音乐的发展和创造，也要有利于传统音乐的生存和保护，更要有利于人的全面发展。此外，其中还应保留农业文明时期的“自然”因素——传统音乐将以多样化的方式“活”在我们的音乐生活之中。当然，这种“自然”因素又不是对农业文明时期的简单重复，而是经过了“否定之否定”的循环之后的复归[24]。由此可见，这是一种理想的并适于传统音乐生存的生态系统。

不过，这一生态系统的形成并非一蹴而就之事。首先，我们至少在思想上必须明确以下两点：第一，我们不可能不发展经济建设，不可能不加入全球一体化的进程，更不可能为了传统音乐的生存环境而倒退到封闭的农业文明时期。第二，我们不能对传统音乐的当下处境掉以轻心，而使这口传的“无形”音乐文化遗产丧失殆尽。跨世纪的宏伟工程——民族音乐“五大集成”虽然功德无量，但它仅仅是传统音乐“有形”的保存方式。否则，我们不仅将无以面对创造了这丰厚遗产的无数前辈，而且也无法向后代子孙进行交代。其次，营造一个理想的“人工—自然环境”是一个庞大而复杂的系统工程。这一新环境的最终形成并非仅靠中国音乐学界就能奏效，而须将民间行为和政府行为相结合，将个人行为和集体行为相结合，从而变成全国性的自觉行动。其中将涉及如何看待古今中西各种音乐文化的关系问题、传统音乐的具体保护措施问题、当代音乐创作的发展路向问题、各种音乐传媒的导向问题、当代专业音乐教育和国民音乐教育问题，等等。一句话，只有将中国音乐文化的发展纳入“可持续”的轨道，协调传统音乐生态系统中诸方面的关系，我们方能创造一个理想的“人工—自然环境”，传统音乐才不致发生各种危机。

三、传统音乐与可持续发展

根据上文简略的历史回顾，我们在当下所面临的重要任务就是如何将这一理想的生态系统变为现实的问题。笔者以为，除了前人所论及的各种具体的保护方法之外，还须从“可持续发展”战略的高度加以认识。之所以提出这一问题，是因为在20世纪末我国已将“可持续发展”作为面向21世纪的发展战略。因而中国传统音乐的发展亦不能背离这一总体文化背景，也须和中国的经济、社会、文化的发展一样，走“可持续发展”之路。

1. “可持续发展”的由来及其文化内涵

关于人类与环境关系的“可持续发展”思想可谓由来已久，但真正形成一种理论、一门学科，是近20年来的事。伴随着工业文明所取得的高度物质财富，人类社会的种种危机亦随之来临。而人类真正认识到这种危机的存在，则始于20世纪60年代。美国著名的海洋生物学家莱切尔·卡逊于1962年推出的《寂静的春天》一书，可谓人类环境科学史上的重要文献，第一次向我们敲响了环境问题的警世洪钟。十年以后，联合国人类环境会议在瑞典首都斯德哥尔摩召开，会议通过了著名的《人类环境宣言》，并提出可持续发展的初步思想。明确提出“可持续发展”这一概念，则是在1980年由国际自然保护协会、世界野生生物基金会、联合国环境规划署联合出版的《世界自然保护战略：为了可持续发展，保护生存的资源》一书中。此后，可持续发展的理念逐渐为各国人民所接受。

诚然，作为一种新的发展战略和发展理念，目前人们对其还存在着不同看法和多种定义。据世界经济合作与发展组织（OECD）1990年的统计，给“可持续发展”所下的定义多达70余种[25]。但是，目前人们认为比较权威的定义是由联合国给出的，即1987年，联合国世界环境与发展委员会发表的《我们共同的未来》一书所

下的定义："可持续发展是这样的发展，它是既能满足当代人的需求又不对后代人满足需求的能力构成危害的发展。"[26]可以看出，这一概念的提出原本来自自然科学界，其初衷意在解决人类经济发展和自然资源、自然环境的关系问题。不过，从近20余年的情况看，人们对这一概念的理解也在不断深化、不断发展。同时，在这一领域进行探索和思考的学者亦由最初的自然科学界渐次扩展至人文社科界，大家都从各自的角度提出了多种解释。据北京大学林娅先生的研究，目前对可持续发展的解释主要集中在三个方面，即经济的、生态的和社会文化的。

从经济学角度讲，可持续性的追求基于希克斯·林达尔的概念，即以最小的资本投入，获取最大的收益。从生态学观点看可持续性问题，则集中在生物物理系统的稳定性，在生物物理学家的头脑中，可持续性指的是保持一个健康生态系统的稳定，即应限制对于生态系统的开发。从全球看，保持生物多样性是关键。可持续性的社会文化概念则试图保持社会和文化体系的稳定，包括减少它们之间的毁灭性碰撞，促进代内和代际公平是其重要组成部分。同保护生物多样一样，我们也要尽力保护社会和文化的多样性[27]。

在人文学者的研究中，武汉大学冯天瑜先生等从文化哲学的角度，对可持续发展所作的更深层次的思考对我们音乐学界颇具启迪意义。他认为：可持续发展之道是可以以中国古代的阴阳平衡观为哲学基础的。可持续发展之道在各个领域所要处理的都是多方面的关系问题。诸方面的平衡是人类文明可持续发展的关键，而诸方面的关系又可以大体概括为阴阳两个方面。所谓阳的方面，大体指强势的、主动的、主导的、明显的、即刻见效的，而阴的方面往往指弱势的、被动的、服从的、不显著的、长远有效的[28]。

对此，西方学者也有相似的见解。美国当代物理学家弗里乔夫·卡普拉在反思西方工业文明的弊端时，主张从中国关于"道"

的观念和阴阳互补的思想中吸取营养，建立有机的生态智慧。卡普拉认为，各种文化观念中本身就存在有阴阳两种因素：女性、收缩、保守、响应、合作、直觉、综合可归于“阴”，男性、扩张、要求、进攻、竞争、理性、分析可归于“阳”。西方工业文明造成人类生态的种种失衡，是“过分强调了阳——理性知识、分析、扩张，忽视了阴——直觉知识、综合和生态意识”[29]。

综上所述，人类社会中许多文化现象亦大抵体现为“阴”和“阳”的关系：诸如经济基础与上层建筑、物质文明与精神文明、科学精神与人文精神、知识与道德、法治与德治等，前者为阳，后者为阴。如将其引入文化艺术领域，也可发现不少这种对应关系：诸如艺术发展上的新与旧、革新创造与继承传统、文化发展与文化保护、文化交流中的西与中、艺术创造中的逻辑因素与表现因素、理论研究中的实证性与思辨性、分析与综合、艺术教育中的专才与通才、技术与文化等，前者亦大体为阳，后者大体为阴。这里的所谓阴和阳，实乃事物发展过程中的两种不同倾向或曰不同因素，其间并无明显的划分界线。不过，若其中一种因素发展过盛，则必然引起阴阳之间的失调。

从中国传统音乐在不同历史阶段的生态环境来看，农业文明时期似乎是阴盛阳衰，而在当代工业社会则显得阴虚阳亢。唯有在未来的文明社会中协调阴阳二者的平衡，方能最终使传统音乐的保护问题得以实现。由此可见，从阴阳平衡观出发，走可持续发展之道是保护传统音乐的必由之路。

2．当代中国音乐文化发展的失衡问题

要解决传统音乐的保护问题并使其可持续发展，须将其纳入当代音乐文化这一大系统之中，方可辨析其中的各种关系以寻求当代中国音乐文化发展的平衡。不过需要说明的是，当代中国音乐文化的发展是一涉及范围极广且颇为繁难的课题，如果将讨论范围限制在“保护传统音乐”及其相关的问题之内，则可大体集

中在中西关系、古今关系上。不过，有关音乐文化上的中西、古今关系的讨论可谓由来已久，其中不乏各种争鸣性质的论著出现。本文不拟参与这一讨论，仅从阴阳平衡的角度来看看当代中国音乐文化的发展是否存在失衡的问题。基本情况是：在广大音乐听众对所欣赏音乐类型的选择上，在专业音乐教育和国民音乐教育的师资建设、课程建设、教育观念方面，在大众传媒的音乐导向上等，都存在着“西盛中衰”“古虚今亢”的失衡倾向。从以下不十分全面的材料中，我们可以管窥一斑。

其一，在一份关于中国当代流行音乐传播情况的抽样调查中[30]，我们可获取在当代大都市中各阶层人士音乐生活状况的信息。如调查听众在音乐欣赏选择上的问卷，按出现频次排序，听众喜欢的音乐类型依次为：流行音乐、舞曲、交响乐、外国器乐独奏曲、民歌、戏曲、中国器乐独奏曲、合唱歌曲。再如关于听众喜欢什么样的流行音乐（这里的流行音乐是指广义上的“流行的音乐”，不是通常所说的那种都市民谣）的问卷中，听众喜欢的流行音乐类型依次为：港台流行歌曲、中国现代流行歌曲、台湾校园歌曲、外国流行歌曲、外国流行器乐曲、中国30年代歌曲、民歌戏曲大汇唱。

其二，一份关于普通高校大学生音乐知识的抽样调查[31]，向我们显示着中国当代的精英阶层——大学生的音乐教育、音乐生活现状。第一部分是调查者设计的问卷。如其中大学生喜爱的乐器按喜爱程度顺序来排列，依次为：吉他、钢琴、小提琴、二胡、笛子、古琴。大学生喜爱的音乐体裁形式，依次为：交响乐、协奏曲、丝竹乐、吹打乐、西洋歌剧咏叹调、京剧唱段。第二部分是访谈。关于问及喜不喜欢、想不想听中国民族音乐时，回答曰：并不是不喜欢，而是不了解；对比西方音乐而言，我们的民族音乐好像处于低谷；有时也想听听中国音乐，但一打开收音机，几乎是欧美流行音乐；等等。

其三，振兴传统音乐，国民音乐教育是关键之一。而培养其师资的全国各高师类的音乐教育状况，则是制约传统音乐在国民音乐教育中地位的瓶颈。一位高师音乐学者的研究[32]，也可为我们提供一些参考。如在目前全国的高师师资建设中，专业需求的顺序大抵为：钢琴、声乐、乐理（实为西方的大小调体系）、视唱练耳（实为钢琴上十二平均律的训练方式）、和声等专业，而民族音乐师资则可有可无。以吉林省为例，全省五所有音乐教育系的高校，但没有一所高校设有“民族音乐教研室”；长春市有一所高师，音乐系建系二十多年一直没有民族音乐教师，直至 1996 年才有一名填补了这一“空白”。在吉林省五所高校的音乐教育系中，至今没有一个民族乐队，原因是缺乏教师。

其四，专业音乐教育目前无论在音乐表演、创作人才，还是音乐理论人才的培养上，都代表着我国音乐教育的最高水平。但一篇反思我国专业音乐教育之得失的文章曾经指出[33]，我国专业音乐教育的“失”有四：一是采用以德奥为中心的欧洲音乐体制；二是以欧洲音乐理论为普遍真理，取代中国音乐理论；三是在音乐创作上以欧洲体裁为效仿之楷模；四是在价值取向上“重西轻中”“以西否中”。这种状况虽然在近年来有所改观，但基本局面没有得到实质性的扭转。

以上虽不是中国音乐现状的全部，但是却在一定程度上说明了传统音乐的生态系统出现了“阴虚阳亢”的失衡局面。

3．走向可持续发展的传统音乐

传统音乐如何可持续发展，如何使传统音乐和古今中外各种音乐文化多元并存、协调相处，除了目前亟需对传统音乐实施各种具体的保护措施之外，笔者以为在协调阴阳平衡的人为调控上，至少还可考虑以下几个方面的内容。

第一，进行一次全国性的传统音乐生态普查，全面掌握新的一手资料（当然，这个问题若能成为政府行为则更好，否则，可

由中国音协或中国传统音乐学会统一规划再让各地传统音乐工作者分头完成）。如果说始于20世纪70年代末的“民族音乐集成”是对农业文明时期传统音乐状况的记录的话，那么，如今则是对生态环境已发生巨大变化的传统音乐生存状况的实地考察。时隔二十余年，当今传统音乐的生存状况与当年相比较，各类品种已经发生了哪些变化？有多少品种已经消亡？还有多少面临后继无人的局面？这些品种又是如何与特定生态环境相互影响、相互作用的？此外，还须有构成传统音乐生态系统中的其他部分诸如当代音乐传媒、音乐教育、音乐创作、群众音乐活动和传统音乐关系的调查等。可以说，目前我们还十分缺乏这类全局性的材料。在以上所列举的几个例子中，虽然管中窥豹地反映了当代传统音乐生态系统中的“阴阳失衡”状况，但是这些材料毕竟还是不全面的、非全局性的。若能有比较全面的调查材料和较为详尽的图表、数据，包括各种定量和定性的研究，都对我们了解当代传统音乐的生存状况并研究其如何可持续发展具有极其重要的参考价值。

第二，在全面调查研究的基础之上，建立可持续发展的指标体系。如果说，需要对我国音乐文化的发展状况进行宏观的人为调控，以形成理想的生态系统的话，那么，首先需要的就是对可持续发展状况的评估。而评估的进行、科学的标准和具体的评估指标则是需要讨论的问题。也就是说，衡量是否可持续发展既不能凭感觉，也不能凭经验，而应有具体的、科学的、合理的评估指标。所谓可持续发展的评估指标体系，是指评价传统音乐及其生态系统可持续发展潜力的诸要素。关于这方面的研究，自然科学界、社会科学界已经走在前面并有不少成果值得我们参考[34]。比如我们可考虑将如下一些内容作为评估对象：各类传统音乐从业者或参与者的基本构成和师承关系、演出或音乐活动情况；大众传媒方面的广播、电视、音像制品以及互联网的音乐节目的编辑制作情况，以及听众对不同音乐类型节目的选择情况；学校音乐

教育方面的课程设置、师资建设情况；群众音乐活动中的演出、参与者情况；各类业余音乐教育中青少年学生对所学乐器、音乐类别的选择情况等。此外，还有一个更为重要的指标——“人”的素质。这里的“人”不仅是指各类专业音乐工作者，还应包括各种参与音乐活动的人；不仅指人的知识结构，而且还应有音乐观念和价值取向等。总之，如果能在这些方面制订出一些具体的评估指标，用以衡量其“阴阳”平衡与否，那么传统音乐的可持续发展问题才不至于仅仅停留在文人、学者的书斋案头，从而变成切实、具体的并有据可资参考的行为。

第三，营造理想的生态环境，调整“阴阳平衡”。这里主要是指在音乐传媒、音乐教育、音乐创作等方面的人为调控。在音乐传媒方面，作为信息时代的大众传播方式对我们音乐生活所产生的巨大影响不容忽视。因此音乐编辑在节目的选题、制作上不能仅以物质利益为唯一导向，而应有高度的文化生态意识和历史责任感。在具体操作时不可不考虑古今中外各类音乐的大体比例，特别在当前更应对传统音乐给以“过度的注意”[35]，让传统音乐以新的方式依然“活”在我们的生活中间。在音乐教育上，我们要积极推行多元音乐文化教育，其中的专业设置、师资建设、课程建设等，不仅应在中西、古今上保持一定的比例，而且还应在政策上对传统音乐给以一定的倾斜。音乐教育是培养音乐人才、传承音乐文化的重要领地，如果在这一领域出现“阴阳”失衡，保护传统音乐则将是一句空话。音乐创作是音乐文化发展的重要推进器，新的音乐作品在满足人们新的音乐生活需求的同时，也在审美价值取向上具有重要的导向作用。诚然，我们应鼓励多种创作方式和多种音乐风格的新作出现，但更应注意和大力倡导具有本民族风格的音乐新作。“中国作风和中国气派”不仅是中国音乐听众的需要，是自立于世界民族之林的需要，也是可持续发展战略的要求。

第四，培养全民的生态意识，树立可持续发展的音乐观。保护传统音乐资源是以“人”为中心来实现的，而人的观念形态和价值取向则在这一过程中起着决定性的作用。因此我们不仅要在成年人中，更要在青少年中培养热爱传统音乐文化的思想，力求改变青少年学生对自己的“母语”不熟悉、不了解、不喜欢的不正常状况。要教育青少年，必须像保护珍稀动物、爱护历史文物一样地看待传统音乐，并使其成为一种全新的价值观念和道德准则。全民生态意识的培养还将涉及一个音乐的发展观问题，那就是如何看待音乐发展中的“新旧”关系[36]。这里需要特别指出的是，由梅兰芳先生首先提出并由黄翔鹏先生将其引申发展的“移步不换形”，是对传统音乐在农业文明时期发展演变规律的精辟总结[37]。今天，将其作为传统音乐的一种动态保存方式不仅具有重要的现实意义，而且其中所蕴含的“可持续发展”的合理内核——既发展变化又不以破坏原有风格为前提对我们考虑中国音乐文化的发展也应具有重要的借鉴意义。因为作为工业文明时期的西方专业音乐在发展观上已为我们提供了前车之鉴：以“唯新唯美”为价值取向，仅以作曲技术的扬弃为发展模式的“科学主义”思路等等。因此，今天我们势必要对这一个多世纪以来的音乐发展观重新进行一番审视，应以阴阳平衡为哲学基础的可持续发展观来考虑中国音乐文化的发展。我们不要再以“二元对立”的观念来看待中西关系、古今关系和新旧关系，而应以平衡、协调、互补的观念来看待其间的既相对又相容。音乐文化既要发展创新，又要以不破坏传统音乐资源为限度。在我们的音乐生活中，既要有新作品来表现我们这个新的时代，又要有反映人类文明历程的旧作品来作为我们继承发展的参照。我们鉴赏音乐，既需要“新鲜”的美，也需要“熟悉”的美。诚如中国传统文化中的“圆融无碍”“和而不同”，唯此，未来的音乐百花园才能呈现一派姹紫嫣红、百花怒放的勃勃生机。

四、结 语

在经济全球化、文化日渐趋同的当代社会，如何保护中国传统音乐遗产，的确是一个非常沉重且涉及面较广的话题，需要探讨的问题实在太多。拙文所及，仅为一次粗浅的探索而已。其中既有因篇幅所限还来不及深入展开的问题，也有因笔者能力所限尚未考虑周全的方方面面。但笔者坚信，传统音乐的保护绝不应仅仅局限于传统音乐本身，生态系统的人为调控和坚持走“可持续发展”之道，应是我们的重要选择。如果拙文能引起音乐学界和政府部门的关注，将“可持续发展”的理念引入文化艺术领域，并由此展开深入的讨论，将是笔者最大的愿望。

注 释

① 杨荫浏：《国乐前途及其研究》，《中国音乐学》1989 年第 4 期，第 4-15 页。

② 黄翔鹏：《论中国传统音乐的保护和发展》，《中国音乐学》1987 年第 4 期，第 4-21 页。

③ 周文中、邓启耀：《民族文化的自我传习、保护与发展》（民族文化文库、文化史论丛书总序），见王胜华《云南民族戏剧论》、周楷模《云南民族音乐论》等，云南大学出版社 2000 年版，第 1-20 页。

④ 冯明洋：《知识经济的文化分流与传统音乐的文化保护——世纪之交关于传播与传承》，《中国音乐》2000 年第 3 期，第 20-21 页。

⑤ 李彦荣：《西部传统音乐的保护及其历史意义》，《中国音乐》2002 年第 1 期，第 38-39 页。

⑥ 陈静生、蔡运龙、王学军：《人类—环境系统及其可持续性》，商务印书馆 2001 年版，第 14 页。

⑦ 陈耀邦：《可持续发展战略读本》，中国计划出版社 1996 年版，第 1-8 页。

⑧ 承继成、林 珲、杨汝万：《面向信息社会的区域可持续发展导论》（前言），商务印书馆2001年版，第xiii页。

⑨ 管建华：《当今全球文化发展与中国音乐教育》，《音乐教育》2000年第1期，第3–8页。

⑩ 蔡际洲：《可持续发展：中国音乐学的新课题》，《黄钟》2001年第1期，第14–15页。

⑪ 陈静生、蔡运龙、王学军：《人类—环境系统及其可持续性》，商务印书馆2001年版，第35–36页。

⑫ 林 娅：《环境哲学概论》，中国政法大学出版社2000年版，第61–81页。

⑫ 信息文明是指人类创造的一种高于工业文明的新的文明形态。信息文明时期，知识和科学技术成为生产力发展的主要动力，人们在发展经济和文化的同时更注重自然生态环境和文化生态环境的关系及其协调发展。关于“信息文明”这一概念，目前学术界在运用上也不尽相同，有的用作“后工业文明”，也有的称之为“生态文明”等。考虑到农业文明、工业文明都是以推动社会生产力发展的主要方式为划分标准的，故此本文称其为“信息文明”。

⑭ 这里的所谓“自为”也好，“人为”也好，只是一个相对的概念。其实，作为人类文化的音乐本身是不可能具有真正意义上的“自为”特点的。

⑮ 冯天瑜等：《文明的可持续发展之道——东方智慧的历史启示》，人民出版社1999年版，第90页。

⑯ 刘承华：《中国音乐的神韵》，福建人民出版社1998年版，第48–57页。

⑰ 这里的封闭性也是相对工业文明时期的开放性而言的。事实上，中国传统音乐在几千年的历史长河中并不是一个完全的封闭系统，其间既包含有中国各民族之间的传播与交流，也包含有中外之间的相互渗透和相互影响。所不同的是：第一，这些交流与影响从总体上看是局部的、

非整体性的。第二，从当时交流的双方主体来看，或基本上处在同一的农业文明时期，不存在如今所说的“强势文化”和“弱势文化”之别，或为农耕文化与游牧文化的交融。中国传统音乐显示出强大的包容性，既能吸收别人长处，也能保持自己的特色。

⑱ 黄翔鹏：《论中国传统音乐的保护和发展》，《中国音乐学》1987年第4期，第4-21页。

⑲ 以戏曲曲艺音乐为例，在全国317个剧种中，产生、形成于清代末叶和20世纪上半叶的有130个，约占总数的41%；全国341个曲种，形成于同一时期的有66个，约占19%。详参《中国大百科全书·戏曲曲艺》，中国大百科全书出版社1983年版，第588-605页和第306-321页。

⑳ 关于传统音乐危机的产生是一个较为复杂的问题。诚然，在20世纪以来的不同历史时期，传统音乐均产生过各种危机。诸如新中国成立前长期的战争环境对传统音乐生存的毁灭性影响新中国成立后“左”的政策将各类传统音乐特别是文人、宗教、宫廷这几类视为封建糟粕的代表，“文革”期间“样板戏”的一花独放等。但笔者以为，这些都是由于特殊的历史原因造成的暂时现象。相反，在改革开放之初的几年中，还出现过各类传统音乐复兴的小高潮。但好景不长，最终出现今天岌岌可危的局面。仍以戏曲音乐为例，根据1962年统计，我国共有戏曲剧种460多个（详参上海艺术研究所、中国戏剧家协会上海分会编《中国戏曲曲艺词典》，上海辞书出版社1981年版，第103页），至1982年，下降为317个（详参《中国大百科全书·戏曲曲艺》，中国大百科全书出版社1983年版，第588-605页）。

㉑ 马克思、恩格斯：《共产党宣言》，人民出版社1949年版，第27-28页。

㉒ 蔡际洲：《关于“节歌”的思考》，《中国音乐》1998年第2期，第16-17页。

㉓ 蔡际洲：《可持续发展：中国音乐学的新课题》，《黄钟》2001年第1期，第14-15页。

㉔ 传统音乐在当代社会应以何种方式存在，是一个值得探索的课题。黄翔鹏先生提出的关于传统音乐四种类型的划分即“民俗型、乐种—雅集型、剧场型、音乐会型”，不仅颇有意味，而且令人深思。黄先生曾经指出，这四种类型在一定程度上反映了传统音乐由古及今的时序。这是一种按传统音乐的搬演场所来划分的方法。今天看来，我们在其后如果加上“广播影视型”“音像制品型”和“网络型”三种，是否也可算作新的存在方式？

㉕ 陈静生、蔡运龙、王学军：《人类—环境系统及其可持续性》，商务印书馆 2001 年版，第 318 页。

㉖ 承继成、林 珲、杨汝万：《面向信息社会的区域可持续发展导论》，商务印书馆 2001 年版，第 17 页。

㉗ 林 娅：《环境哲学概论》， 中国政法大学出版社 2000 年版，第 186−187 页。

㉘ 冯天瑜等：《文明的可持续发展之道——东方智慧的历史启示》，人民出版社 1999 年版，第 2 页。

㉙ ［美］弗里乔夫·卡普拉：《转折点——科学、社会和正在兴起的文化》（冯禹译），四川科学技术出版社 1988 年版，第 24 页。

㉚ 杨晓勋：《中国流行音乐传播预测的理论与实践》，《中国音乐学》1990 年第 4 期，第 96−112 页。

㉛ 屠 明：《大学生与中华音乐文化——武汉地区四所高校学生音乐知识状况调查》，《中国音乐学》1997 年第 3 期，第 134−144 页。

㉜ 聂 英：《对民族音乐教育在高师音乐系的地位、作用、现状及发展的思考》，《中国音乐》2000 年第 1 期，第 46−47 页。

㉝ 王耀华：《中国近现代学校教育之得失》，《音乐研究》1994 年第 2 期，第 10−17 页。

㉞ 承继成、林 珲、杨汝万：《面向信息社会的区域可持续发展导论》，商务印书馆 2001 年版，第 144−182 页。

㉟ 杨荫浏：《国乐前途及其研究》，《中国音乐学》1989 年第 4 期，第 4−15 页。

㊱ 上述中西、古今的“阴阳失调”，其实质还是一个“新旧”问题。因为，传统音乐本身就是农业文明时期传承下来的文化遗产，故此相对后来传入中国的西方音乐而言，相对20世纪以来的新音乐而言，无疑地具有“旧”质。因此，如何从可持续发展的角度来看待音乐文化中的“新旧”问题，将在观念形态上直接制约着我们的行为方式。

㊲ 黄翔鹏：《论中国传统音乐的保护和发展》，《中国音乐学》1987年第4期，第4-21页。

八音言说体式

张振涛

（中国艺术研究院音乐研究所研究员）

先民何以选择了采用制作材料作为乐器分类的标准？是物表层面的易辨易识还是生活空间中八种材料的亲近，抑或是对五行学说的套用演绎？后人的推崇，是否也部分缘自依附唯物史观“物质第一”的现代判断？“八音”是世界上第一个自成体系的乐器分类法，对后世产生了深远影响。如果不仅仅局限于就音乐谈音乐，就乐器谈乐器，而是把“文化语境”运用于“八音”缘起的探讨，或许可以观察到，建立体系性方案的动因，绝非源自乐器本身，而是源自它为之服务的礼乐制度。

一、等级制度与乐器分类

深究中国人何以从制作材料划分乐器的角度，不能不追究古代社会的等级制度。如果把乐器与其放置背景联系起来，人们一定不会把庄子“鼓盆而歌”的瓴缶瓦罐，与魏文侯“乐而忘倦”的金石乐悬联系到一起。金碧辉煌的宫廷摆着一套土制瓦罐与贫民窟里摆放着一套贵金属编钟同样不可思议。制料代表尊贵与贫贱。

所谓“制度”，就是体现于不同用品的使用者对这类物品的占有程度的规章。有了以不同器物代表不同身份的社会制度，就必然派生以器物制料划分不同等级的原则，而这些主干原则也就

包含了以质料划分乐器的分支原则。如同当代社会依然部分沿袭以不同的生活用品区分不同等级的官员和不同等级的社会成员一样，按照某一时期国家财力的有限条件，形成不同等级的官员，可以享受多少平米的住房、乘坐多少排量的汽车、获得多少数量的工资等一系列规章制度。公侯伯子男，按照礼制规矩，享受与其身份相应、地位相配的“硬件”与“软件”。超越等级，就是“僭越”；不够等级，就是“掉价”。孔子看到士大夫家中出现“八佾舞于庭”的现象，发出“是可忍孰不可忍”的怒吼，就是因为低等贵族“僭越”。贵族官吏的器物，如礼器、兵器、乐器、舞器，必须按照材料贵贱、规格大小、数量件套，依次增减，照章办事。“使衣服有制，宫室有度，人徒有数，丧祭械用皆有等宜，以是用挟于万物，尺寸寻丈莫得不循乎制度数量然后行。”[①]住房有“宫殿盘郁”，车舆有“天子六架”，祭祀有“九鼎八簋”，音乐有“钟磬乐悬”，舞蹈有“八佾之舞”。车舆仪仗、穿衣戴帽、鼓吹规模、乐伎人数，乃至尺寸颜色，都有一套繁复规定。严守制度，尊礼守法，内化于心，外化于物。维持秩序的外在形式，就是看得见的制料。

分类是落实制度的第一形式，反过来，制度也体现分类的首要准则。试想，一群工匠在为主人建造宫殿、订制食具、铸造乐悬、打造家具的第一考虑是什么？当然是用与主人身份相应的质料、尺码、规格、颜色、图案。率领工匠的官员，自然要根据制度，照章办事。这套章程，就是礼法。礼法既是行为准则，也是分类原则。当乐官把不同类型的乐悬布置宫殿，就把主人身份的标签贴在产品上了。

器物映照身份，体现占有社会物质和文化资源的权力。一个人占有的份额越多，就表明身份价码越高。身穿绫罗绸缎，佩戴剑器玉佩，乘坐宝马香车，居住别墅官邸，如同高档汽车、名牌手表、时尚提包、新款手机一样，形成辨认身份的显规则和潜规则。

所以，不能仅就音乐看音乐，就乐器看乐器，而应从整体考察超越乐器并通过它为之服务的话语体系产生的象征，观察一套符码体现的社会规则。与其说青铜时代的民众对编钟的概念是气势凌人的乐悬与铿锵鼓舞的音响，不如说是对奢侈森严的排场与拥有者高高在上、不可僭越的地位的仰视。于是，器物身份，相提并论；制料地位，等量齐观。把一类乐器与持有者身份紧密关联，就是文化人类学解读现象世界的“功能论”视角。

按照马克思主义政治经济学的观点，物质含有两种价值，即使用价值和交换价值。物的使用价值满足了人的现实需要，物的交换价值满足了人的精神需要，而交换价值构造了人与人之间的社会关系。现代西方学术界提出物的“物质性”和“非物质性”，并在物的“非物质性”基础上提出了物的“符号性”。布罗代尔对欧洲资本主义早期奢侈时尚的阐述，提出奢侈从根本上超出了人们维持日常生活的基本需求，因而不仅是人的欲望满足，而且是社会财富、社会地位象征的理论。

奢侈不仅是一种自身功能的有效发挥，而且从另一个意义上说是社会关系的物化，物的社会意义完全超出它自身原有的功能内容，而在另一层面发挥作用[②]。维布伦描述到：以夸耀的方式消费贵重物品，是有闲绅士博取名望的一种手段。不过，随着手头财富的积累，仅凭独自消费而没有外援，是不足以让天下人知道自己的财富的。于是，他就通过赠送贵重礼品、举办盛大的宴会及招待会，把朋友和对手的帮助引了进来。礼品和宴会的出现，除了出于单纯的夸耀目的之外，很可能还有别的起因。不过，由于从很早的时候起，礼品和宴会就负担起了这项使命，而且这种功能还保留到现在，所以，一直以来，炫耀就是人们沿用礼品和宴会的实质性根由。豪华的招待会，如社交聚会和舞会，尤其适用于夸示的目的[③]。

鲍德里亚进一步发挥了这一理念：奢侈使人对物品本身的功

能和非功能产生了新的认识，物品的非功能性从自身发展为一种影响整个社会结构和关系的文化，通过物性的高低把人们的地位、身份、荣誉、等级、权力等都一一展示在公共空间里，人们越发充分认识到，物的非功能性成为一种衡量社会性别的标准，成为一种价值的评判依据④。

“钟磬乐悬”早已不止于“铿锵鼓舞”，而在隐喻中附加了大量含义：爵位尊贵、血统高贵、权力华贵。于是乎，乐悬的重要与否，已不在乎“铿锵鼓舞”，倒是视乎持有人有没有在大饱耳福之外获得了荣华富贵的另类想象。曾侯乙编钟下层，悬挂于中间位置“横空出世”插进来的楚王“鎛”，可以拿来做维布伦“夸示性”奢侈品的注脚。个头巨大的编组乐器，单独抽出来，就失去了“音乐”的意义，换句话说，失去了使用价值。只有被列在性质相同的编组中，处在音阶的某一级序上，才有“音乐”意义。但这件“鎛”却被孤零零地抽出来，作为一件奢侈品和象征修好的礼物，送给了远在他国的曾侯。此时此刻，这件鎛几乎只能当作一件价值不菲、功能转换的“国礼”被理解，只能当作一件与个头同样沉重的患难与共的“兄弟”感情被接受者理解。当然，背后潜在的意义还有：只有如楚国国君这样显贵的诸侯，才有资格送出这类礼物；也只有如曾侯这样显贵的王侯，才有资格享有这类礼物。此时此地，鎛已非一件单纯的乐器了，此之鎛非彼之鎛了！作为一件乐器，其功能在离开编列时就自行终止；作为一件礼品，在离开编列时就自动承领使命。礼物的送出者和接受者，都从这个意义上理解它。两国国君的目的都是一个：用乐器做信物，做国礼，印证两国修好。另一层含义自然是：需要花费巨大人工（没有高铁、汽车、轮船）运到曾国的巨大乐器，证明了双方的社会地位。

遥想曾侯乙生前的场面：工字型排开的架子上，悬挂的青黑色编钟和灰色编磬，筑起一道铜墙铁壁。身配宝剑的青铜骑士，

托举簨簴，与黑色罩衣神情严肃的卫兵，遥相呼应。手持矛戈的活体卫兵的标准姿态，一如被铸造的青铜骑士，威严冷峻。高朋满座，云集一堂，三面乐悬空留的一面观众席，已经座无虚席。从席榻上放眼望过去，一边敲击编钟一边翩翩起舞的美女，分为几排，列于红氍毹上。此时此刻，持有“邀请书”，获得“入场券”，就是身份认定，就是高贵血统的鉴定书。经过严密“安检”进入殿堂的消费者，个个喜不自胜，人人喜上眉梢。受邀宾朋，把百把平米的大厅，挤成兵马俑式的场面。彪形保镖筑起的人墙后面，端坐着曾侯乙。看着客人们艰难挪动至座位之前时，他高举樽爵，示意对方，尽情享用。于是，伴随着钟磬的朗朗叩击，伴随着楚女的翩翩起舞，贵族们喝干了金樽中的上好美酒。热血随着乐队全奏悠然沸腾，奢侈品带来的虚荣，此刻达到了无以复加的高潮！

钟鼎重器，铸造非易，聚铜熔淬，非巨资不办。制料昂贵，编列宏大，图案诡谲，工艺考究，成为夸耀财富、显示身份、呈现气派，让拥有者身价倍增的标志。一系列象征，成为持有者追求的目的，甚至是唯一目的。九鼎八簋，钟磬乐悬，八佾之舞，颂赞歌咏，早已超越日常需求，不但是物质功能的超越，也是非物质功能的超越。它们共同构成了一套在数量、质量、尺码、色泽等方面的符号，引申为评价持有者的量尺，成为青铜文化的基本模式，影响了一段漫长的时代。周之衰也，诸侯力争……竞其邪，忘其正，广其器，蔑其礼，或奏之而心疾，或撞之不令。晋平公闻清角而颠陨，魏文侯听古雅而眠睡，郑、宋、齐、卫，流宕不反，于是正乐亏矣⑤。

乐舞表演，不但是对乐工、舞员智力和体力的剥夺和消耗，而且是对整个社会财富的剥夺和消耗。从先秦诸侯乐悬的遗存到明清宫廷绘画的描绘，仪仗场面，层层加码，参演人数，朝朝叠加。祭祀雅乐，房中细乐，丝竹相和，鼓吹仪仗，大大小小功能不一的组合，无不着意于视觉效果。从春祈延续到秋祭，从房中伸展

到户外，无不体现了“以钜为美，以众为观”的原则。各级官府乐队舞队的铺排，展示为一场场景象壮丽的仪式表演和竞荣比赛。生命体验和音乐本质，已无关紧要，“以钜为美，以众为观”，培养了一轮轮对庞大乐舞的变态迷恋和畸形嗜好，甚至从宫廷原版走向寺院复本，进而走向民间摹本。乐队规模把音乐精神模糊了，以致到了从乐官州鸠到文人墨子这类有点良心的人出来说“不”的程度。

如果说先秦还有过以展示礼乐精神为目的、适度得当并获得了孔子“尽善尽美”评价的表演，那么，后代统治者的一味炫耀，则成为视礼乐为追求权力、权威、地位和快感来源的唯一目的，形成日益不加节制的超额消费。“漆器不已，必金为之，金器不已，比玉为之。”⑥对于世袭家族的继承者来说，最大愿望就是努力保持地位永远不变，而新兴阶级的最大愿望就是努力成为消费群体的一员。动机压倒一切，成为追逐目标。诸侯权贵的消费后果，最可怕的倒不是这部分人吃饱了、喝足了享受乐舞让整个社会怨怒，而是导致了乐舞内涵的异化，最终使其沦为摆设。于是，被压迫者揭竿而起，最终推翻了奴隶制。钟磬乐悬以及主人，随着轰然倒塌的乐悬，一同结束了耗费巨大、穷奢极欲的青铜时代。

二、宇宙观与分类观

总结分类法，可以观察先民从哪些角度梳理过知识谱系。当乐器发展到一定规模，复杂到一定程度，对之条分缕析、清晰把握，就提到日程上来了。荀子说：“人之百事，如耳目鼻口之不可以相借官也。故职分而民不探，次定而序不乱。”分类与分工，是人类的创造性活动，然而，朴素的分类一旦进入制度层面，就会越来越多地渗入主流意识形态的成分。

上古时期，八音叙述依然朴素，没有节外生枝，到了汉代，则被捆绑在五行学说的体系上，演绎出一套覆盖世间万物的复杂

模式。八音分类与五行学说接轨，成为大一统意识形态的附属品，其背景就是兴盛的黄老之学。我们且不管这种合轨到底能不能为音乐的总体知识论带来推动，至少当时的文人是这样认真去做的。班固《白虎通》释："此谓八音也，法易八卦也，万物之数也。八音，万物之声也。"[⑦]阴阳五行（金木水火土）、堪舆方位（东西南北中）、时令节气（春夏秋冬）、颜色口味（酸甜苦辣咸）、生理器官（心肝脏脾胃）、音高律名（宫商角徵羽），乐器制料，一应俱全。"天下万物，悉配属之。"汉代文人的系统归纳，使先秦素朴的五行成分，梳理成序。乐器分类变为五行的一支，到了覆盖原始含义的程度。其中最典型的就是玄学成分最浓的"经学""纬学"。《乐纬动声仪》[⑧]：

金位在西方，风属阊阖，声尚羽，音铿，秋分之气，圣人因之而为金。

石位在西北，风属不周，声尚角，音辨，立冬之气，圣人因之而为磬。

土位在西南，风属凉，声尚宫，音浊，立秋之气，圣人因之而为埙。

革位在北方，风属广漠，声尚一，音权，冬至之气，圣人因之而为鼓。

丝位在南方，风属景，声尚宫，音哀，夏至之气，圣人因之而为琴瑟。

竹位在东南，风属清明，声尚一，音直，立夏之气，圣人因之而为敔柷。

匏位在东北，风属融，声尚议，音啾，立春之气，圣人因之而为笙竽。

木位在东方，风属明庶，声尚议，音溢，春分之气，圣人因之而为箫笛。

中国人讲实践理性，甚至不免有点实用主义，对于没用的东西，不怎么理会。为什么汉代人非要在乐器分类法上附加上节外生枝与音乐不相干的成分？崇尚实践理性，绝不会让玄妙的宇宙观脱离现实，糊涂到把解释宇宙的“形而上”当饭吃的地步。“仰观天象，伏察地理，远取诸物，近取诸身”，与音乐有什么相干？

这是就事论事的“实证主义”科学观觉得不可思议的地方。但从历史角度审视，我们必须考虑乐器分类在社会话语的整个系统中起到的支撑意义和启动作用。掌握话语的文人，不像今天专攻一业的技术人员，作为社会精英，既要上知天文下知地理，又要左通人事右及鬼神，他们不能仅仅考虑乐器分类这种虽然关乎礼乐制度却不关乎国民生计的枝节问题。知识体系的框架，要求见林不见木，纳乐器入五行，纳百川归大海，梳理国家意识形态的主流话语，才是真正目的。提及乐器分类，只是顺便捎带，它只是五行学说中的一支，不能遮蔽整体的知识框架。精英是否解决了宇宙观的建构暂且不论，至少反映出主观上渴望从整体上考虑全部知识使之系统化的努力。

澳大利亚学者玛格丽特·卡托米根据迈耶尔观点，提出乐器分类的“下趋型”（downward）和“上趋型”（upward）[⑨]。“下趋法”的逻辑前提是，预设可分事物以高层为起点，由高至低，层层派生，逐渐呈现事物。由上至下，由高而低，渐次分支的观点，基本上是立足于“局外人”的观察。

中国的“五行图”则如同一个太阳系，居中的耀眼太阳与围绕运行的行星，呈现出“放射”状。图系由圆心为核，向外一圈圈派生。核心是五种元素“金木水火土”，所有事物，纳入谱系，由领衔物质派生出去。由中心向四方派生的理念，自然是中央集权由核心向外围、由中心向边缘、由抽象向具体、由皇权向臣民派生的对应套用。由内而外，渐次派生，层层分级，支支分脉，

就是哲学中“一生二，二生三，三生万物”模式的通俗解说。无须说，这与西方的归纳演绎法，绝不是一回事。

中国的图示，是一个与“中国”之名隐约呼应的圆心，由此建立起的整个宇宙，当然是由核心向具体事物的逻辑演绎。金木水火土、东南西北中、酸甜苦辣咸、心肝脏脾胃、宫商角徵羽、红黄白兰玄、仁义礼智信、天地君亲师，等等，一切均被串联起来，建构出一个秩序井然的庞大体系。以“五”为纲，横展五岳、五湖，冥及五气、五志，再及五常、五官、五藏、五味、五谷、五色、五音，纵横经纬，无所不包。有了系统，宇宙不再纷乱扰攘。于是，尊卑有序，上和下睦，君君臣臣，父父子子，男尊女卑，内外有别，秩序井然，心安理得。既然礼乐制度是服务于大一统秩序的工具，一切都要纳入体系，那么，如何把乐器纳入体系？乐器由材料构成，自然以制料为入口。于是乎，所有乐器，归纳就序，有条有理，万事大吉。

五行学说是个有连续性、延伸性、贯穿性、逻辑性，同时也是有个归纳性和限制性的系统。以五行为中心，上达天文历法，下至地理方位，中间填充各种因素（生理结构、颜色口味、律名阶名等）的庞大空间，形成一个既相互区别又相互依存的系统。任何环节的割裂，都将导致系统崩溃。所以，必须把所有事物纳入其中。当宇宙观转换为可闻可睹的图像，其中意义，就成为人人皆能理解的知识了。

放射状系统告诉人，必须以此看待顶天立地的大系统和分门派生的小系统。乐器分类是由宏伟的宇宙观放射出的小系统，无视全局，各自为政，独立门户，自以为是，必不能容。乐器分类是太阳系的一颗行星，围绕“中国”运行，脱离轨道，偏离轨道，想都不用想。当经典把“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物”的等级制度贯穿到所有音级上，接受者当然就能体会到“宫音”与“帝王”的等同含义及权威与服从的关系。当五根琴弦与金木

水火土联系在一起，抚琴者当然就能体会到音响背后的社会意义。这种理解是核心言说希望每个接受者理解的。一串串原本没有特殊意义的符号，刹那间安置于一串串富有意义的罗盘上，与一系列意义鲜明的符号画上等号。于是，罗盘开始转动，隐喻昭然若揭。

任何分类如果不能获得官方认可，都不能贯彻执行，即使纯粹的技术范畴也如此。不与意识形态大系统连接起来，任何学科都将淹没。官方话语包容专业分类，成为分支学科必须遵循的基本原则。参与分类者并非今天意义上的音乐家，而是文人。他们既叩钟吹律，又占卜算卦，既手舞足蹈，又弄巫跳觋。前者是艺术，后者是巫术，相互渗透，不分彼此。他们熟悉各种知识，并对之进行总体性思考。

总体架构反映出中国人把握世界的宏观视角，这是一种了不起的方法。经过归纳梳理，删繁就简，五行学说把千头万绪，总括为五，按照属性，图解成序。一幅宏伟的分类图确定下来了，世间万物被装入五个大筐，海纳百川，绳之皆准。作为学科分支，乐器进入图系，按照物质属性，纳入“金木水火土”布局，由此引申出依据物质材料进行乐器分类的一般原则。

由此可知，乐器分类并非来自音乐本体，而是源自整个知识系统。研究乐器分类，当然要了解它之所以产生的知识体系和宇宙观，由此获得理解“八音分类法”的言说理由。身兼数职的文人，绝不会平白无故从脑子里蹦出一套分类法。礼乐制度的执行人，要建立的是等级分明的行为准则和分类原则，编排一套言说体系和定位模式，与“皇权神授”“天人合一”接轨，从中派生出与之相应的“有点玄乎”的说法。

三、八音分类评价

谈论乐器，常涉先秦，中国人喜欢把音乐理论的渊源，追溯到令人心仪的“百家争鸣”的时代。百家争鸣是学术史上的繁荣期，

留下了典型范本和经典解释，以至于后世再没有对乐器分类提出过什么新原则。历代正史、乐志、类书运用的核心理论，基本上是对“八音”体系的补充演绎。先秦经典对后世模式的搭建具有根基作用，可以说，“八音”是贯穿音乐史的基本概念之一。

从提出分类开始，宫廷乐官便开始脱离欣赏的现场，从知识学的整体角度，思考乐器问题了。他们不但在制作技术方面总结了许多经验，而且从文化长策和伦理秩序层面，提出了分类的总体构想。宫廷乐官超越了孤单零散、纷繁无序的表层，从杂乱无章的散器中，寻找到一条一以贯之的逻辑，提纲挈领，纲举目张，使不同型制、不同材质、不同规格的乐器，纳入体系，令其“遐迩一体”，归于一统。“八音”是一种了不起的具有构架性的知识系统，建立起一科影响深远的门类。中国文人借助乐器建立起了由制料体现的涉及整个文化系统的秩序，或者说，通过乐器以及贯穿于用乐制度的等级秩序的理解，构建起尊卑有序的社会行为准则。今天，人们可以从乐器分类体现的观念并通过拉开时间距离的视角，看到这株朴素的萌芽孕育出后世科学分类的启示意义，也能从历史音乐学角度，品鉴宫廷乐师从具体器物提升为社会秩序从而阐述礼乐制度的高屋建瓴的智慧。

总结分类法，官方与民间是一对互补范畴。官方体制如上述，老百姓接触的乐器不广，远未形成系统分类，局内人口头的“吹拉弹打”等，都是晚近出现的“草根”归纳。汉族流传的“丝竹”“笙管”“吹打”“锣鼓”“十番”“八音”“五音”“十音八乐”“篪吹”等口碑术语，虽然体现了一定的分类信息，但带有明显的地域性而且也只流行于某地，远未通行天下，整体上依然遵循八音体系，民间时有以“八音”作为乐器和器乐品种的代称，透漏了服从礼乐制度的基本取向。

20 世纪以来，发现“东方”的西方学者，给予“八音”以高度评价，不但因为它是人类历史上第一个完备的分类体系，而且

带有明显的东方宇宙观色彩。尚未建立分类体系的西方音乐界，足迹开始踏遍世界，收集到各民族乐器并尝试为之分类时，才意识到中国人在这一领域的超前创造具有多么重要的意义，那些惊诧反而是享受祖先遗产的中国人没有意识至少没有充分意识其价值的真实流露。当我们在曼托·胡德的《民族音乐学家》一书中读到世界上只有三种乐器分类体系（中国、印度、欧洲）而“八音”首推最远的评价时，我们才在“他者”的目光中感受到惊喜。20 世纪初，西方音乐家把世界各地收集的乐器搬回家，准备着手建立博物馆时，面对不同类型、根据不同原理、数量越聚越多的乐器不知如何下手，甚至手足无措不知按什么逻辑、什么原则、什么顺序摆放藏品时，忽然听说，在遥远的东方，两千年前就有了一套自成体系、卓有实效的分类，其惊讶、赞叹，渴望了解借鉴的愿望是何等强烈。现实迫使学者提出一套分类原则，此时此刻，他们才知道中国人的贡献是多么超前。直至 20 世纪 90 年代，我们才惊讶地读到这些西方学者的惊讶。虽然略感遗憾的是，由于文字阻碍，他们未能充分了解八音分类法的哲学语境因而解释得相当肤浅。

古代印度也提出了乐器分类法，并启发了西方学者的逻辑演绎。印度乐器分为四类：（1）铙、锣（cymbals，gongs，bells），（2）鼓（drums），（3）弦（string），（4）管（wind）。第一类意味着“体鸣”，第二类意味着“膜鸣”，第三类意味着“弦鸣”，第四类意味着“气鸣”。

民族音乐学的开拓者德国人霍恩博斯特和萨克斯在《比较音乐学》《乐器的精神与形成》中沿袭老师马依翁的观念，把印度乐器分类向前推演，于是现代意义上的乐器分类法诞生了。我们惊叹欧洲学者在传统元素上延伸科学精神的立脚点以及化腐为奇的神思，他们确实赋予东方式的相当感性的划分法以科学意义。

《乐器分类法》说：“就像马依翁，我们将声音产品的物理

属性作为最重要的乐器划分原则。”所谓“霍萨”分类法就是：体鸣乐器（Idio-phones）、弦鸣乐器（Chordophones）、膜鸣乐器（Membranophones）、气鸣乐器（Aerophones），后来加入了电鸣乐器（Phones）。他们叙述道：弦鸣，即“一至多根琴弦在具稳定感的两端之间伸展”；气鸣，“气体本身就是一种原始意义上的振动器”；膜鸣，是“依靠有紧密张力的薄膜来激发出声响”；体鸣，物体“不需要带有张力的薄膜和琴弦，仅依赖其自身的坚固性和弹性即可发声”。第一级分类后，他们又借鉴了美国数学家杜威的十进位方法，列出二级、三级分类，并将不同级序演绎延伸，形成一个较为完备的分类体系。

不同时期、不同民族、不同阶层、不同学派，以不同观念提出的分类法，代表了从不同视域观察问题、梳理事物的角度。直到“霍萨体系”之前，世界上还没有一种为学术界普遍接受的分类法，不光因为世界太复杂，远非一种原则可以概括，而且还因为谁也没有见过世界上所有的乐器。这个条件，20世纪才具备。欧洲音乐家采用“声源”角度分析不同区域的复杂现象并抓住要害，使难以沟通的界限迎刃而解。霍恩博斯特和萨克斯，完成了人类对乐器分类的总目标，使音乐家的理想建立在相互沟通的基础上。

比较“八音分类法”与“声源分类法”，可以看到东西两种文化切入事物的角度和差异。西方学者抛开表面的千差万别，深入物理声学原理，借此确立了四大类体系。中国人立足具象表面，因为物表层面观察的方便，中国人表现出了认识事物的早熟性，但恰恰也因为早熟性，限制了深触目力，形成不求甚解、点到为止的认知方式，未能进一步推进，放弃了剥离物表、探求本质的概括。西方音乐学家深入物表内部，超越表象，发现共性，提炼出贯穿的声源原理，这不但解决了乐器本身的认识问题，也解决了乐器分类的根本问题。可惜，中国人站到了认识事物的门栏上，最终没有走进科学殿堂。

进入计算机时代，单一的性能分类已经不能满足需求，从不同角度检索都能找到切入的信息源。不管是从乐器性能还是文化功能，进入信息库的门径越来越多，于是，从一种角度评价分类法的旧说，开始脱离“实证主义”界限，跨入文化意义的整体性范畴，从而获得了建构知识体系的意义。也只有在这个基础上重新理解“八音”分类法，中国人才能真正自豪起来。

每种文化现象的产生都离不开语境，就事论事，就“乐器分类”谈“乐器分类”，自然难以揭示其何以产生的原因和隐藏背后的规则。隐藏于乐器分类背后的是一套严密有序的礼乐制度和等级规范，正是这个制度，导致了从制料层面切入分类的言说体式。

注　释

①［先秦］荀子：《荀子集解》，［清］王先谦撰，中华书局1988年版，第221页。

②戴阿宝：《终结的力量——鲍德里亚前期思想研究》，中国社会科学出版社2006年版，第34页。

③索尔斯坦·维布伦：《夸示性消费》，载罗钢、王中忱主编《消费文化读本》，中国社会科学出版社2003年版，第8页。

④同②，第34页。

⑤［北齐］魏收撰：《魏书》，中华书局1974年版，第2825-2827页。

⑥［后晋］刘昫：《旧唐书》，中华书局1975年版，第2730页。

⑦［汉］班固：《白虎通疏证》，［清］陈立撰、吴则虞点校，中华书局1994年版，第120页。

⑧董治安主编：《两汉全书》《五行大义》，山东大学出版社2009年版，第19115页。

⑨Margaret J. Kartomi: On Concepts and Classifications of Musical Instruments. The University of Chicago Press，1990.

守 住 民 间

——以非物质文化遗产为切入点的文化传承保护思考

郑长铃

（中国艺术研究院文化发展战略研究中心研究员）

一、解 题

与民间相对的概念，一般指官方。本文的民间概念是相对于“作为专业化的、职业化的艺术家们的行为——包括专业音乐院校等的教育”而提出来的，因为它们多少代言了官方。当然，笼统而言，实际上没有绝对纯粹的民间，现实的民间里面也可能包含官方的色彩。

笔者提出守住民间，并不是说民族器乐艺术的当代存续和发展都不好，而是基于对非物质文化遗产保护的对象—民间乐种（包括戏曲音乐）的存续现状的观察，提出守住民间这一问题。包括民间乐种在内的传统文化表现形式的存续问题是一个当下社会文化传承的尖锐问题，本文无法探讨宏大的问题，只能从一个小点切入，所思所想仍在混沌之间，所呈之见只是一孔或许不堪入目。

守住民间的问题不是基于好与不好的二元对立的思维方式而提出来的，而是认为应该认同民间与非民间的客观存在，在接受、认同现实的基础上，让两条腿平衡起来，以更好地走路。“不能瘸腿”，就意味着瘸腿问题客观存在。如果通过我们的努力能使

之恢复基本平衡的状态，就能无愧于自己所从之业乃至于民族之未来。因为，民间的那一条腿毕竟曾经也希望未来还能具有文化母体的功能。毕竟，根与魂不仅仅是口号，应该落到实处。

因为是民族器乐发展的学术研讨会，所以今天讨论民间的范围就局限在习用的“民族民间器乐”。国家非物质文化遗产保护名录的分类中，有“传统音乐”的指称，列在第二类。国务院 2006 年 18 号文件公布的《第一批国家级非物质文化遗产名录》显示：传统音乐类的项目为 72 项，其中民族民间器乐项目 39 项。随后，依次公布的第二批（2008）、第三批（2011）传统音乐类项目分别为 67 项和 16 项，其中民族民间器乐项目分别是 21 项和 5 项。（第二批传统音乐扩展项目 17 项，涉及民族器乐 9 项；第三批传统音乐扩展 16 项，涉及民族器乐 8 项。）也就是说，到目前为止，作为民族民间器乐能列入国家级保护的项目就只有区区的 65 项，其中还包括了已经高度专业化的如琵琶艺术等项目。

作为保护类别的传统音乐，包括了民间音乐、宫廷音乐、文人音乐以及宗教音乐。作为传统音乐的主要组成部分，民间音乐本来还应该跨界到传统戏曲、曲艺和民俗及游艺等类别。因此，对民间音乐的内涵的表述往往包括了民间歌曲、民族器乐、戏曲音乐、曲艺音乐、歌舞音乐等。这是因为，现实存在中，它们基本是通融的，只是在用的层面上被学术分类区别而已。

民族器乐的发展，尤其是新时期的发展有目共睹，正因为全国民族器乐工作者以及相关机构的工作成绩突出，当代民族器乐的发展取得丰硕成果，所以就更显得“民间”的凋零。当然，造成这种危机的原因有很多，艺术化单一倾向、专业化污染、良性反哺缺失、对象化保护等现象都在其中，都是值得思考和实施有效修正的。基于此，为了能提请更多的关注，所以提出两条腿走路，兼顾继承传统传承保护与合理利用传统资源创新发展平衡的老生常谈问题。

笔者以为，民族民间器乐当下的发展现状，是长期“拿来主义”者从“用”的理念出发造成的必然结果。因为要用，所以就去找有用的，找到可用的，用完了可能就另当别论了。此外，本文之所以用“守住”而不是用“守望”，是基于局面的严峻，也基于主客体的位置的考虑。

二、为什么提出“守住民间”的问题

与民歌相比，民族民间器乐没有那么高的关注度；与戏曲音乐相比，因为没有附属“亲贵”，民族民间器乐也没有获得“那么大”的发展机会。在传统音乐的系统中，它处于边缘地带；在众多的民生事象中，它甘居陪衬，所以民族民间器乐，尤其是民间乐种悄然寂立，生灭由天。历史以来，庙堂礼乐在礼为体，乐为用；庙观科仪以法为终，乐为器物；士子爱乐，志在通古今达人神。以艺术角度观之，歌者伴之以丝竹，舞者伴之以钟磬，器乐自是处于附属地位，少有独立彰显者。近现代以降，略有改变，则民间俗乐得到关注，但也仅有屈指可数的几个，如广东音乐、江南丝竹等闻名者。直至20世纪80—90年代，冀中笙管乐之屈家营音乐会见之报章，被叹为“巨大发现”，民族民间器乐（民间乐种）所处状态及被关注程度即可知之一斑……

时至今日，与极度快速式微的许多传统文化表现形式一样，在半个多世纪的社会发展、文化变迁的过程中，民族民间器乐乐种迅速减少、衰退、消失，尤其在世纪之交，几乎退出了民众的日常生活。

有人说，从20世纪80年代开始的十大集成，虽然抢救收集了这个巨变时期的许多第一手材料，但由于当时的种种局限而使这个号称“文化长城”传统文化抢救工程的价值意义大打折扣。但笔者以为，对这个浩大工程的伟大意义应该予以充分肯定，它是我们认同传统文化价值、反省相关政策、保护传统文化的开端。

仅此一点，即堪称大功！

基于这个现状的了解，以及开展非物质文化遗产保护工作以来的一些见闻，以及对于文化发展存续的思考，提出“守住民间”这个问题。因为包括民族民间器乐在内的传统文化是我们的根与魂，其存续状况不容乐观，需要重新认识、耐心坚守、悉心呵护、认真修复，实现有效传承，延续其生命力，促其融入当代社会生活，健康发展，走向民族的未来。

中国文联主席孙家正先生在他担任文化部部长时，曾经说过大意是这样的话：中国的非物质文化遗产是中华民族历代民众创造延续下来的，每个文化表现形式都是先民生产、生活的经验总结和智慧结晶，反映的是那个时代对宇宙大自然的认知水平。这些非物质文化遗产有的已经被我们今天的认知所超越，有些显然存在人类早期认识的局限性，但有些则还没有被我们认识。对那些尚未被我们全面认识的文化表现形式不要急于做价值判断，必须看到我们的认识有一定的局限性。特别是那些还没有完全被我们了解认识的民间传说、信仰习俗等文化表现形式，不能简单、粗暴地将其归入封建迷信，而使之得不到保存、保护，至少要先保存下来。不然，给孩子洗澡，连孩子和脏水一起泼出去了，将来就要后悔。在继承传统文化方面，我们再也不能干对不起子孙后代的事了。这应该是我们对待传统文化传承保护的起码态度和基本理念。

在民族民间器乐领域，除了宗教信仰和民间信仰相关的仪式音乐有可能碰到这样的情况外，直接地“将孩子和脏水一起泼掉”的应该是比较少见。此外，民间信仰和宗教信仰的仪式音乐大多来自其他类别的民族民间器乐，在长期的传承延续中相互交融，已经形成“你中有我，我中有你”的自然状态。因此，从显性的层面而言，民族民间器乐似乎不存在“被泼出去”的问题。然而，问题就出在“显性问题的不存在”，相当多的乐种被漠视，有的

伴随着其他文化表现形式的式微而消失，有的甚至被人为地终止其存续（包括社区空间改造造成的生活方式等的改变），或被行政干涉下失去存续空间……漠视是隐性的，但具有很大的伤害性，抑或是致命的。“被行政干预或人为终止”现象虽然不典型，且往往没有广泛的社会认知度，所以一时也就不会产生“即效影响”。然而，在这样一些“行动”的过程中，民间乐种以及与这些民间乐种相关的文化表现形式消失，同时民间乐种所依托的文化表现形式的消失也直接导致了一些民间乐种的消失……

从民间文化母体汲取营养，几乎是艺术家们的优良传统，但往往是自己长大了，母体却被淡化、边缘化了，好像这是无可厚非的。在民间器乐界似乎没有像《乌苏里船歌》那样对簿公堂的典型案例，但与之相类似的现象却普遍存在，只是因为其“不典型”或是“隐性的”，不容易被觉知到，所以没有引起应该的关注。正因为如此，自上而下的民族器乐艺术化单一倾向，凸显了成就的同时也造成了母体的式微。为了满足审美需求的艺术化是需要的，只要是在自身文化传统的基础上，在涵化外来的文化元素过程中的再创造，都是正途。片面的、单一性的追求，从形式到内容，把其他文化的表现形式全盘复制过来，有意无意地抛弃自己民族民间文化的传统，造成的影响就不可估量。因为这样的造作，往往是以官方权威机构为坚强的后盾，掌握着广泛的社会资源尤其是话语权，具有鲜明的强势地位，且常常被冠以“对传统文化的革新”的至高荣誉称号，因而，自上而下具有强大的影响力。其造成的结果是，“原来的我”被抛弃了，建构起来的是“像他的我”或“非他非我”。事实上，虽然其所追求的所谓的“美”，却因为“水土不服”也只在很小的范围内被欣赏。但是，由于特殊的影响力，这种造作会很快形成一种自上而下的风气，吹拂到大江南北、长城内外、阡陌之间……

于此，专业化的权威话语使母体成为弱势文化的同时，还要

被一度污染和二度污染。怀揣着“革命热情”的一些基层文化干部，用他们认为“艺术的”“先进的”“专业的”模仿，非常强势地坚持去改造着作为一方区域文化的重要组成部分的民间器乐文化表现形式——乐种乐种、戏曲文武场、曲艺伴奏，甚至于根据西洋乐器的样式改造自己的本土乐器……曾几何时这种现象如同瘟疫传播，对我们自身的文化生态带来了严重的侵蚀危害，形成了对文化母体的一度污染。伴随着垄断媒体的“权威性”强势介入和“艺术的”“先进的”“专业的”模仿造作的产品持久地被传播，广泛返销，民间文化的传承者们完全处于失语状态，造成了更为严重的二度污染。更有甚者，由于文化自信被破坏，文化认同被扭曲，形成对母体的嫌弃、鄙视的文化意识颠倒，最终造成母体文化被异化，众多的文化表现形式被有意无意地抛弃……伴随着两度污染存在的，其实也是更深刻的影响，是行政化带来的雷同化现象。缺乏正确文化理念指导的官员个人喜好及其意志的实现，行政化运作过程如评奖标准的模糊化、随意性等，是造成雷同化的直接主因。

随着科学技术的快速发展，现代化的影响遍及世界的每一个角落，这是无法回避的全球化、地球村的事实。如果可能，有着正确理论武装的专家学者以及一线的文化工作者们应该在不同的文化现场探索如何因应这样铺天盖地的现代化过程的影响，艺术家应该更敏锐地感觉到这些问题的重要性。我们遭遇的境况是：没有正确的文化传承保护的理念和理论武装，民间文化的阵地完全袒露，毫无防范，任其自己生灭……有许多文化学者、艺术家回归民间，惊叹民间文化之精彩而觉醒并奋起介入，如云南某地的试验，但因为大势所趋，也因为探索过程缺乏强有力的理论体系支撑而最后都以失败告终。在我们近百年的现代化过程中，有许许多多的艺术家在民间汲取营养，但对文化母体的良性反哺却严重缺失。这种现象反映出来的，不仅仅是因为缺乏对民间文化、

传统文化的尊重和景仰，更重要的是实用主义、拿来主义已经浸透髓骨，成了“天经地义”。这也就使得良性的反哺失去了基础。

进入新世纪，我国开展了全面的非物质文化遗产保护工作，制定了相对完整的规章制度，颁布了相关法规，进行了深入的理论探索和系统的保护工作实践，取得了举世瞩目的成就。但工业化、现代化、城镇化的过程，彻底改变了我们的生产生活方式，民间文化的存续空间产生了翻天覆地的变化，文化表现形式被“连根拔起”，生存的土壤被铲除……保护、传承民间文化的基础保障将要失去，阵地没了，武器精良、官兵勇猛，夫复何用?！同时，不容忽视的是，在轰轰烈烈的非物质文化遗产保护热潮中，全国各地的情况却不尽相同、不尽乐观，尤其是基层单位，非物质文化遗产保护的对象孤立化、项目化、碎片化、政绩化倾向，造成母体被切割成若干项目，项目从文化生态中被抽离，成为旅游开发的招幡等现象令人担忧的现象。这些对于身居其中的民间乐种、戏曲音乐、曲艺音乐等民族民间器乐来说，负面的影响自然也是难以避免的，非常值得我们去严重关注。

凡此，实际上都可归结为认知上的问题，以及因此引申出来的实践层面的问题。引发这些思考，就是期待着在理论与实践的层面，在艺术领域和民间文化中探讨平衡发展的可能。守住民间，才有可能使两条腿健康往前走。

三、民间谁来坚守

谁来解决这些问题？如何更为有效地解决这些问题？回答这些问题，看似容易，但要落到实处，却是很难。要回答这些问题，本文以非物质文化遗产传承保护主体和保护工作的主体进行一番梳理和讨论，而民族民间器乐传承保护问题则自然包括在内。

国务院办公厅《关于加强我国非物质文化遗产保护工作的意见》（国办发【2005】18号）文件明确指出，我国非物质文化遗

产保护的工作原则是：政府主导、社会参与，明确职责、形成合力；长远规划、分步实施，点面结合、讲求实效。显然，“政府主导、社会参与”指的是政府负责主导非物质文化遗产保护工作，而不是主导非物质文化遗产的传承。也就是说，政府是保护工作的主体，而不是传承保护具体某一个非物质文化遗产即文化表现形式的主体。

正因为对“政府主导”对象以及传承保护主体的误读，才引来了一些质疑的声音——被视为“文化遗产”的，其主体不是政府而是那些遗产的持有者。如果持有者们不把那些文化表现形式视为遗产而珍视之，政府一厢情愿，越俎代庖，或另有他图，能达到真正的保护目的吗？

联合国教科文组织的《保护非物质文化遗产公约》中明确载明：“非物质文化遗产”，指被各社区、群体，有时是个人，视为其文化遗产组成部分的各种社会实践、观念表述、表现形式、知识、技能以及相关的工具、实物、手工艺品和文化场所。这种非物质文化遗产世代相传，在各社区和群体适应周围环境以及与自然和历史的互动中，被不断地再创造，为这些社区和群体提供认同感和持续感，从而增强对文化多样性和人类创造力的尊重。由此可知，非物质文化遗产首先必须是被各社区、群体，有时是个人，视为遗产，觉得是值得珍视的“宝物”，认为那些遗产是他们社区或群体认同的载体，才有可能去真正地传承保护。因此，非物质文化遗产传承保护的主体只能是该遗产的持有人——该遗产所在地的社区、群体或个人。

在倡导和保护非物质文化遗产的工作实践中，各级政府和社会各界做了许多努力，取得了良好的效果。然而，社会调查显示，与政府工作的热络相比，作为非物质文化遗产保护传承主体的广大民众乃至作为遗产持有者的个人，缺位的情况甚为严重。有的虽然在位，传承保护的现状却也千姿百态。试想，那些文化表现

形式被视为遗产，传承保护主体却没有正确的保护理念和合适的保护方式方法，又如何能将其有效地传承保护下来呢？因此，明确了谁是保护主体之后，还要解决保护什么、如何保护等问题。

如何坚守？弊端种种，错综复杂，而要害其实只有一点：他们为什么要坚守？为谁坚守？解决这些问题，他们的坚守就会成为实实在在的正在进行时。当下存续的民族民间器乐正面临存续土壤在多重污染后的大面积流失，是不争的事实。单靠政府对艺术化、精品化的扶持，杯水车薪；单靠民间的力量和少部分人的努力，无补于事……单向思维解决不了普遍性的问题。笔者以为，解决这些问题的方法只有一个，即解决其社会需求。只要有需求，任何一个传统的文化表现形式都会很好地存续下去。其实这个需求本身，所反映的正是文化表现形式本身所具有的合理内核：深蕴其中的精神文明成果、文化价值和意义。许多传统文化表现形式之所以被有意无意地抛弃，原因很多，但很重要的一点一定是不被完整地了解、理解，也不被现实需要，也自然就不会希求之。之所以要倡导保护，就是因为它们已经或正在渐渐地被遗忘。这是一个简单的逻辑，说白了就是，被部分人认可、珍惜并强烈“唤回”的“那些东西”，在广大民众社会生活中是可无可有的，甚至是空白的。所以，我们需要先填空，让其有。如果那些文化表现形式——随着这个时代的发展渐行渐远的非物质文化遗产正是我们数千年的文明积淀——中华民族优秀的传统文化，能在我们的现实生活中得到毫不犹豫、大张旗鼓地倡导、普及，放大其社会影响力，扩大其社会生活的覆盖面，何愁无人坚守？举个不是很恰当的例子，快乐男声（生）、快乐女声（生），那是怀揣同样价值观的人们的台上台下的相互坚守！……虽然笔者不完全认同其间的一些价值观和做法，但作为坚守的一种状态、一个案例，不啻是成功的。

就民族民间器乐领域而言，对于丰富的非物质文化遗产资源，

我们应该有清醒的认识，区别对待，民众还需要哪些传统文化表现形式？政府如何促成这种需要？承担文化修复的重要责任并持有正确理念的专家学者如何正确引导？……如何守住民间，笔者以为：首先要解决认识问题，这是问题的关键，当然认识问题也不仅仅是民众保护意识的修复和培养的问题，全社会都有如何正确认识非物质文化遗产及其保护工作问题；其次是保护的方法问题——如何分类保护、多元多层综合保护等；第三是明确保护的分工问题，政府、专家、遗产持有者、社会民众各司其责，共同坚守民间，最终实现非物质文化遗产文化表现形式的整体性活态保护，实现民族文化的伟大复兴。

中国乐器改革与新民乐创作的结合探索

——1986首届中国唱片奖获奖作品回顾

吴少雄

（福建省艺术指导委员会副秘书长）

20世纪80年代在改革开放春风的沐浴下，文艺创作在解放思想号角的催生下出现了一片欣欣向荣的崭新局面。为推动和促进中国交响乐和民族音乐的创作，中国唱片社上海分社、文汇报社、上海音协、上海文化局于1986年联合发起主办首届“中国唱片奖”交响乐、民乐作品评奖活动。在全国26个省市寄来的140余部应征作品中，作曲者多为中青年作曲家，他们的作品基本上体现了我国中青年一代交响乐、民乐创作的水平。这些作品在题材的开拓、风格的多样化、技法的更新上都有显著的发展。以丁善德为主任的评委会最终评出六部交响乐、五部民乐作品为等次奖获奖作品。

五部民乐作品是：一等奖空缺，二等奖是《天籁》《虚谷》《伯仲吟》，三等奖是《寂》《乡月三阕》。这五部作品除了在题材的选择、美学立意的独特、音乐语言的创新与探索上有所作为外，在中国乐器改革与新民乐创作的结合上也做了有效的探索。以下介绍这五首乐曲在乐器改革与音乐创作结合上的一些做法。

1.《天籁》，何训田作曲

这是一首为七位演奏家而做的埙、箫、笛、弹拨乐及多种打击乐器的重奏作品。乐曲表现了作曲家对故乡四川西北高原藏族地区自然地理、宗教人文的感悟，展现了作曲家丰富的想象和奇特的意想。更值得关注的是作曲家自创的“R.D”作曲法（即任意律与对应法）在创作中的运用。对应法是控制乐音各种参数的法则暂且不谈，任意律则是关系到乐器定律的问题。何训田提出乐器的定律除了传统的五度相生律、纯律及十二平均律以外，还可以用各种不同的概念来定律并运用于当代的音乐创作。在《天籁》的乐器定律中，作曲家对埙、箫、笛、及民族弹拨乐进行各种不同定律的乐器改造，并使之融为一体而取得了神奇的效果。

2.《虚谷》，徐仪作曲

“罗马作曲大奖”获得者，著名华人女作曲家徐仪1986年仅23岁，是上海音乐学院作曲系的学生。《虚谷》是一首为新笛、云锣、蝶式筝而作的民乐三重奏，作品以新的笔画熔民族音调为一炉，表达了作者内心对远古意念的感受。乐曲使用了由上海音乐学院民乐系王宝泉教授改革研制的“蝶式筝”。蝶式筝采用五声音阶相错补加音位的音位排列法，它既保留了传统的五声音阶的音位排列和一切传统的演奏技法，又可演奏十二半音体系的作品，如圣–桑《天鹅》以及《巴赫平均律》《献给爱丽丝》《梦中的婚礼》《四小天鹅》等。但“蝶式筝”在技术掌握上较于传统筝难，不仅仅是音位和弦距，而且演奏非五声音阶时要用五线谱，这对于看惯简谱的演奏者来说，要经过很长一段时间才能克服。同时从发音原理上来看，传统筝各弦是五度相生律的共振，而“蝶式筝”为十二平均律的共振，在音色上两者也稍有不同。我国已故著名音乐家贺绿汀教授曾指出：“蝶式筝是提高的，传统筝是普及的。”另外，管乐演奏家杜聪高超与精湛的新笛演奏水平也使传统新笛的演奏技巧得到了显著的丰富和提高。

3.《伯仲吟》，钱兆熹作曲

《诗经》记载“伯氏吹埙，仲氏吹篪”“兄弟阋于情，外御其侮”。故兄弟传说由此而来。乐曲表现了手足齐心、抵御外侮的内容。作曲家把经过改良制作的中国古老乐器“埙”与“篪”作为主奏乐器，并用于象征兄弟的特定音乐形象，收到了鲜明而感人的音乐效果。作曲家钱兆熹先生已经仙逝，在此特寄予怀念。

4.《寂》，徐昌俊作曲

天津音乐学院院长徐昌俊教授当年是上海音乐学院作曲系的毕业生。《寂》是为次女高音、柳琴、碟式筝、中音笙及七件中国打击乐器而作的重奏曲。作品力图采用民族乐器的形式，通过简单的、传统的演奏技法来获得复杂、的新颖的音响效果。《寂》把女高音与民乐重奏融为一体，表现了寂静月宫的嫦娥心绪。乐曲使用了民族改革乐器蝶式筝，丰富了和声背景与音响空间。乐曲用简单的传统演奏法组织营造出丰富的音乐空间，给听众留下了无尽的遐想。

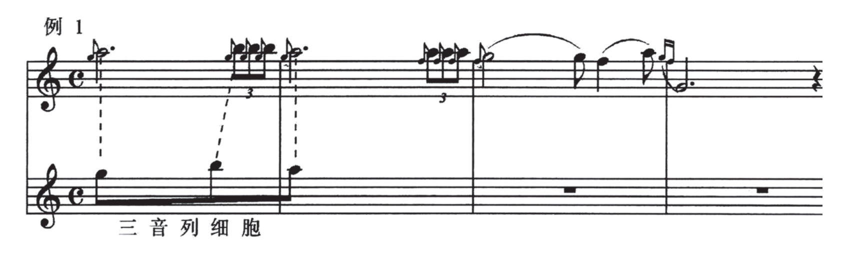
5.《乡月三阕》，吴少雄作曲

这是一首为改革箫、古筝和扬琴而作的民乐三重奏作品。作曲家以意象主义的审美追求，通过对新月、满月、残月等三种月相的意绘，表达了对阴阳圆缺物事轮回的感慨以及内心对家乡的思念。乐曲使用的改革箫是由福建省歌舞剧院民族管乐演奏家陈强岑先生改革研制的加键改革箫。该乐器学习了西方木管乐器“波母体系”的多孔加键方法，在保留传统洞箫演奏特点的前提下对洞箫进行了改革。陈强岑的改革箫把洞箫的音域从两个八度（$d-d^2$）增加到两个八度再加纯五度，高音区乐音的开发扩展了传统箫的表现力，使其如泣如诉、幽怨回肠的演奏品格又增加了明亮飘逸的风骨。更值得一提的是，改革箫解决了箫只能演奏五声或七声音阶且转调难的问题，把两个八度的五声音阶扩展成两个八度加纯五度的半音阶。传统乐器在合理的改造后获得了新生。《乡月

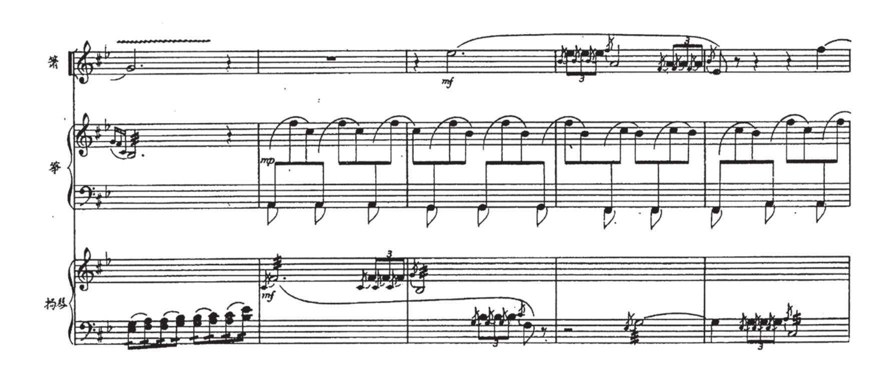
三阙》除了改革箫的使用外，在使用传统筝上也做了改变传统定弦的探索。因为乐曲风格强调福建南音“多重宫角环绕”特色乐汇的音乐特点（福建南音“多重宫角环绕”特色乐汇的音乐特点是由王耀华老师在学术论文中最早提出），乐曲的美学追求是意象主义的朦胧诗意，选择用两个全音阶来作曲成了该曲最有特色的音乐手段。在这种特定风格的前提下，古筝选择了用四个全音加一个大三度排列的人造五声音阶。这种定弦法打破了古筝传统五声音阶的特性，开拓了古筝的听觉概念，使乐曲更富有东方文化的底蕴。

已故著名音乐家杨立青教授对该曲有过评述：“在音乐语言的创新与作曲技法的运用上，《乡月三阙》也进行了多方面的探索。例如，较充分地发挥了改革箫音区宽广、音色淳厚的特点，并运用古筝、扬琴的多样的奏法与之相融合，形成极其独特的声响色彩。在节奏的处理上，主题旋律本身即具有较自由的轮廓，加以不同声部中重音的交错及伴奏织体音型的重音与节拍重音的交错，摆脱了呆滞的一板一眼的节拍律动的束缚，使音乐显得更为流畅、洒脱。此外，如引子中，古筝的四音动机及其变形在三个段落中的贯穿发展，不同复调手法的运用等，也都显示出作者具有较好的技术素养及结构感。然而，最值得称道的，或许是作者在民族风格与地方色彩的追求上所作的有益探索了。”

《乡月三阕》中，虽然没有引用任何福建民间音乐的现成素材，作者却从南音的典型音调中提炼出一个各音之间均按大二度排列的三音音列，作为全曲的核心细胞（谱例一）：



从中衍生出延绵悠长的主题旋律，而使这一主题带有浓郁的闽南“乡音”。这个三音动机，在旋律的衍伸中，常常用十分自由的旋律转调手法。或以商为角转入低一个大二度的三音音列，或以商为宫转入高一个大二度的三音音列，从而使整首乐曲的调式结构呈现出全音阶的特点（谱例二）：



这种由若干个三音音列的自由转换、游离，扩展而形成的全音阶的旋法，与我们熟悉的印象派的全音阶处理手法迥然不同，而具有独特的个性。全曲的和声，也是建立在全音阶之上的。虽然，全音阶的和声由于缺乏音程之间的倾向性与和声色彩的变化而较单一，并具有静止的特性，但在这里用于描绘静谧、清幽的夜色，却适得其所。为了获取不同段落间一定程度的对比，作者在“满月”一段中，将两个不同的全音阶音列作纵向的叠置，并常在不同层次中强调不同的调中心，形成多调性的结合，其音响也是颇富趣味的，显示了作者在音响色彩方面的想象力。诚然，如果没有没有改革箫的出现，没有打破传统古筝的定弦法，就创作不了《乡月三阕》。引用杨立青老师的话仅想说明，民族乐器改革与音乐创作中音乐语言的创新与作曲技法的采用之间的重要关系。

以上五部获奖作品在中国乐器改革与新民乐创作的结合上都分别做了不同程度和不同类别的实践与探索。《伯仲吟》把经当

代人精心改良制造的埙、篪这两件远古的非常规中国民族合奏乐器和其他常规中国民族合奏乐器结合，演绎了一个古老而有蕴意的故事，是一种温故而知新的实践。《虚谷》得益于蝶式筝的改革和演奏家高超的演奏技巧，是乐器改革成果与演奏技巧发展的珠联璧合，是一种发展中的探索。《寂》也得益于蝶式筝的改革，但它把女高音融入乐曲而得到了人声与器乐的共鸣是一种人与自然的谐音，是另一种发展中的探索。《乡月三阕》得益于加键改革箫的研制以及传统古筝的特殊定弦，使其音乐语言及演奏表达空间得到新的拓展，是一种跨越式的探索。《天籁》为了表达音乐内涵，提出了任意律的律学概念并体现在乐器的改革制造上，使乐器的改革与作曲技法的创新得到了崭新而成功的结合，是一种划时代的探索。

美国著名历史学家威廉·麦克高希在《世界文化史——观察世界的新视觉》一书中创造性地提出了“文化技术”的概念和“五大文明史”的学说，全面阐述了“文化技术”在五千多年世界文明史演变发展中的重要作用。乐器的制造及改革、律学的制定、音阶的设立、演奏技术等都是音乐范畴中的“文化技术”，它的发展直接推动着音乐创作的发展。西方的工业革命带动了冶金制造业的发展，引发了西方传统管弦乐器的改革发展与音乐表现力的空前提升，才有可能在文艺复兴的浪潮中诞生了巴赫、莫扎特、贝多芬等作曲大师。在 21 世纪的今天，回顾 80 年代中国民乐创作的一次评奖活动，意在说明中国乐器改革与新民乐创作的结合的重要性。

本人限于学识视野，孤陋寡闻，仅谈点亲身经历的创作实践和音乐评奖活动的浅薄感想，一点心得体会以待能抛砖引玉。

文化迫使与文化自生

——中国民族器乐发展面临的七个问题

臧艺兵

（华中师范大学音乐学院教授、院长）

相对器乐而言，声乐同语言的关系更密切，歌唱更多表达情感、情绪、叙述，器乐是人依托某种器物而创造的音乐。器乐所传达的多是一种更形而上、更多理性精神和逻辑思想的内容，所以我觉得一个民族的器乐作品在很大程度上代表这个民族深层的精神气质，表达了他们灵魂的沉思。器乐在很大程度上反映一个民族的精神历程。

中国人的民族器乐究竟记录了中国人怎样的精神历史，我想从七个方面予以讨论。这完全是个人的经验认识甚或谬见，请大家指正。

一、文化迫使中的民族器乐

文化是相对自然的概念而成立的。荷叶生于藕塘，在荷塘之中就只为荷叶，然而采摘于手作为雨伞，即为一种文化；河边依依柳树，柳树在自然之中就只是柳，而将其柳条摘取编成环，其中就有了文化的象征；溪中的碎石，若在溪中则为石，而当人们把这一块块石头堆砌成人类交流的符号、使用的工具、安居的建筑，石头就不仅仅是自然中的石头，而变成人类文化文明的载体。自

然万物凡打上人的烙印则为文化，文化还是人类正面价值的表达，人们不说战争文化，但会说军事文化。人为了适应自然环境、社会环境，以及为了更好地生存下去，都会在潜移默化中调整自己的行为。所有对自己行为的调整称为文化。文化主要分为四个方面：物质文化、精神文化、制度文化和行为文化。界定了文化的定义，在此基础上我们就能讨论文化说的是什么了。

文化迫使是本文提出的一个概念，指个人和人群在自己不心甘情愿的情况下，迫于大众的群体行为，迫于一种文化的力量，去做某些事情，被迫接受某种事情的文化现象。这种文化迫使同文化影响是有区别的。文化影响是起初人们接触到一种文化，接受一种他文化时，并不抵触和反对，虽然也不适应，但在接触的过程中逐渐适应。但文化迫使是两种文化在接触时人内心一直都存在强烈的文化冲突，是被迫接受的。例如，最典型的例子，中国人在推销商品的时候，往往会打出“进口”“出口转内销”的标签用以招揽顾客，这种认为外国人做的产品就一定好，或者中国人做给外国人消费的产品也一定比自产自销的要好的观念，就是一种崇洋媚外和自我轻贱的文化迫使。再如，在乡村居住习惯的人住进城市的单元房，没有邻居，没有院落，没有菜地等，但是因为某种原因，人们必须在某种环境中生活，这也是一种生活方式的文化迫使。另外，如中国社会都希望孩子接受早期教育，让孩子苦不堪言，但是如果自己的孩子不进补习班，则可能让孩子在上学的时候学习不如其他孩子，形成孩子的自卑，家长在不情愿的情况下，硬着头皮让孩子上补习班，而且许多家长都这么认识，但是又不得不去加入其中，这也是一种文化迫使。文化迫使是一种表面看来是好心好意的意志强迫力量。

当代中国经济高速发展，物质生活更优越于从前，但是人们普遍感到精神压力巨大，幸福感却并不见得一定优于过去。究其原因，精神的压力是因我们被各种文化所迫使、所使然。1840 年

鸦片战争后是军事迫使，鸦片战争前国人生活观念并非如此争强好胜。以前，在国人的生活观念中，美善为尚。古人写武，是止戈，用战争制止战争。八国联军侵华时，百姓认为洋人远道而来，不会久待，甚至用丰盛的食物招待他们，相信他们拿些东西就会回去。结果，洋人远非中国人想象得那么善良，洋人的举动大大动摇了中国人对普世人性的判断。而在鸦片战争以后，国人的世界观大大改变，在军事上的危机感，一百多年来都深深背负着落后就要挨打的思想负担，国人体验着极度缺乏安全感的文化迫使。而事实上世界上那么多的小国家，没有原子弹，也不见得那么缺乏安全感。缺乏安全感是一种文化感觉，更是一种客观现实。

文化迫使使得我们现代人成为精神上的侏儒，成为缺乏文化自信和文化尊严的侏儒。面对西方世界，我们只用“出口”和“进口”这两个词就能刻画我们现代中国人的精神样貌。不管什么产品，如果打上“进口”，全民便无条件认为是好东西，比国产的要好。如果是国产的东西，只要打上“出口”标牌，也认为比内销的要好。这是什么逻辑？也就是说中国人自己的产品一定比外国差，这是全民共识。还有，中国人如果给外国造产品一定比给自己国人造的要好，这也可以成为一个全民共识。中国人不得诺贝尔奖，似乎这个民族都有罪一样。这都是文化迫使。后殖民主义是典型的西方文化迫使。

文化迫使还有另外的一些表现形式，如金钱和权力迫使。有钱就有势，有权就有真理。他们用这两样东西糟蹋文化，糟蹋音乐，公众也只能眼睁睁看着，因为他们有钱有势。再如，权威迫使。某某人是教授，某某人是专家，某某会是权威。他说的话一定错不了，我们就按照他说的做，不会错的。在某一方面盲目崇拜专家、学者之言，缺乏基于个体亲征的独立思考。正常情况下，我们尊重专家权威的意见，但他们说的不是句句都是真理，尤其在艺术领域。还有观念迫使，就是长期在一种过度观念引领的状态

下生活，习以为常。如，不学四大件不能作曲。但除了欧洲古典音乐之外的世界各地的许许多多的民间音乐家，没有学习四大件，演奏出了那么多音乐又如何解释呢？还有个观念压迫现象，就是传承与发展的使命。我们总在一边担心要如何继承老祖宗的文化的同时又在焦虑要为子孙留下什么，这就是我们的使命感和责任感。有使命感和责任感固然是好事，但是如果绝对化，行之过分，我们就会背负沉重的精神文化迫使感生活和创造音乐。这样带给生命美好状态的音乐文化，反倒被文化的力量迫使成一种不正常的状态。

二、乐器与人性尊严和主体性

乐器就是我们表达内心声音的一件工具，我们大可不必把器乐这件器物提到多神圣的地位。就好比喝水的杯子，古人也未必把杯子作为不可逾越的顶礼膜拜的器物，杯子不过是用于盛水的容器而已。同样，乐器只是用来表达人内心喜怒哀乐的手段和途径。乐器与人的尊严相比微不足道，主要是要有人的尊严。在乐器与人性的尊严的关系上，人的主体性是很显然的，主要是根据人内心的呼唤来决定乐器的价值。根据人内心情感表达的需要来改变乐器，对这件器物的调整，而不是把人作为器乐的奴役。

我曾经在香港听过两场印象比较深刻的音乐会，一场是在香港的沙田剧院，是叫《三国筝鸣》，王中山和一名韩国演奏家、一名日本演奏家合奏，三个国家的演奏家都弹筝。中国的演奏家王中山的表演带有中国戏曲风格，他的表演就比较外露；而日本的演奏家，弹得特别内敛，就不觉得台下有观众，把筝当古琴一样弹了；韩国演奏家两者取其中，比较中庸。三个国家的文化各有不同，从中可以看出文化的性格是不一样的。同样的一件乐器通过不同文化背景下的人的演绎，弹出的音乐是非常不同的，在音乐的表演中就表达了各自国家的不同文化特征，重要的是表达

了不同演奏者精神自由的空间。

我看到的第二场是在香港中大的利希慎音乐厅，十名五十岁左右的俄罗斯男人演奏俄罗斯民族弹拨乐器，整场音乐会大概有一个小时二十分钟，中间没有休息，他们坐成一排，不停弹琴，内心好像没有任何躁动与杂念，听他们的音乐就能感觉到他们透露出来的那种北方男人的忧郁，那种男人散发出的沧桑感。这种音乐我觉得一点儿外在的东西都没有，极富内涵，传达了乐器与人内心的深层次关系。人的存在首先是人有自身逻辑，每个人都有自己生存的逻辑，你和别人生活的不一样，北京人和凯里人生活的逻辑也不一样。他们会创造他们自己的音乐和乐器。但重要的是，你要知道你是凯里人，还是北京人。只有人格正常和人有自己的尊严，才能创造出有尊严的、有内涵的音乐。

三、传承与发展的使命感

传承与发展是我们挂在嘴边的，好像我们每个人活着，就觉得我们身上背负着上有老下有小的使命。我们既不能把祖宗的东西丢了，又要不断地发展，为子孙后代创造出好的音乐。我们活在当下，会宁愿自己不吃不喝把东西留给后代吗？同样，也不必为了祖宗留下的某种遗产委屈自己一辈子。在生命的长河当中，每一代人都有他们自身需要拒绝与传承的理由。所以文化就是如此，我们过多地渲染文化那样一种神圣感，其实是在压迫我们当下人的生命。这同我们尊重传统和为子孙着想一点儿也不矛盾。

在一百多年前，中国并没有传承与发展这两个词，而明清时期我们的音乐传承发展得如何？这一百年我们的音乐传承发展得如何？房子几乎被拆光，仪式都已被丢弃，各种乐器理念与精神都已消失殆尽。但这一百年恰好又是我们传承与发展口号喊得最厉害的时候，我们越喊越没有。传承与发展不是一个外在的东西，需要我们发自内心地去做，是一种生命的呼唤。在生活当中，我

们会不由自主地继承文化，不该继承的，就算继承也会丢掉。古人就是用这样的逻辑对待生活，对待艺术，对待自然。我们真正该继承的是古人这种理解生命与宇宙、生命与自然的这种关系。我们继承了这种对关系的理解，我们就是继承了祖宗的遗产和价值。

传承与发展时我们往往都是讲时间观念，比较少讲空间观念，就是讲人与音乐、人与自然的关系。其实人活着主要是考虑空间关系，时间的关系是一个自然的过程，不考虑也要考虑。所以时间就已经告诉我们如何继承，如何生活。

四、对中国作曲家的刁难

首先刁难这个词的意思是，中国作曲家是一个值得尊重的群体。他们长期创作很多音乐作品，而都无法流传，我们无法听到。我们没有听到中国作曲家好的音乐作品，有时候不是因为他们没有创作出好的作品，而是我们的社会没有给我们这样一种机会去听到他们的作品。但是中国作曲家也存在一些问题。现在我们经常听到当代作曲家的作品是为几件乐器而作，就好比我们说为三个碟子两个碗而吃的中饭，你会觉得这件事情比较荒唐。作曲家为什么要为这几件乐器而创作呢？仅仅只是看到几个乐器吗？而内心要表达的东西才是最重要的。作曲家一定要表达有生命感悟的东西。第二就是采风活动。我们的作曲家下去采风将收集到的各种民间音乐，回来进行改编创作就成了新的音乐作品。而对于这个作品，到底是算创作的还是算抄袭的？采风是作曲家创作的一种方式，但是在现代社会，民间音乐的版权存在争议。更重要的是，作曲家的采风不是为仅仅抄袭民间的一些音调。我们的音乐家完全不接触音乐，仅在民间生活一圈再回来创作，比到民间专门听音乐更好。第三，关于现在作曲作品评奖，对评讲词有很多种，作曲家表达了什么样的理念，传达了什么样的人文精神，

在技法上传承了怎样的技法，一大套理论来说作品的优秀因此获奖，但是就是音乐本身无法感动人心。毕竟好的音乐作品的价值体现在可听性，而不是可说性。

五、对中国演奏家的怜悯

现在的演奏家一辈子演奏别人的作品，演奏家永远只是演奏，而自己不创作。这是职业演奏家同民间演奏家的区别。乐器本身就是表达演奏者内心世界的工具，随心随意地表达。《二泉映月》原来的名字就叫《依心曲》，是阿炳随心拉出来的。而现代中国越来越少有能用乐器表达思想情感的演奏家。刘天华是个例外，他用二胡表达自己的思想，如《烛影摇红》《病中吟》，都是表达他内心情感，而在此之后的中国，很少再有如此豁达地用乐器表达自己内心的感受的二胡演奏家。他们大多还是沿袭古人，那就是模仿自然，表现景物，借物托志。还有就是靠作曲家写出来后自己拉，他们从来没有在日常生活中，用这个乐器即兴倾诉内心的习惯。所以说，我说中国演奏家是可怜的。

六、无人的音乐与教育

现在中国的孩子很辛苦，尤其是学琴的孩子，有句话叫琴童无童年。小孩一出生，家长、社会、学校都把孩子假设成德智体美劳的圣人，做不到就开始各种各样大大小小的变幻花样的折磨打击。教育中个人独特的东西消失了。音乐教育也是这样。

从小学到大学，都有许多问题存在。在大学中的作曲系，大多叫理论作曲系，更多强调理论技法，但是学生依旧不会写作，无从表达自己内心情感，最后没有办法就形成为两件或三件乐器写一个作品的现象。而学生内心并没有那样一种对生活、生命的感悟。不读书没有阅历，而对于学生而言阅历并不是指要生活很多，而是要多去接触生活，去欣赏一些美术作品，看话剧，看戏曲，

阅读各种各样的书籍。只有获得丰富的内心世界，才能创作出好的音乐。民乐系也是如此，很多学生反映不会写，而当你写不了十分钟的大曲子，但是你可以先写一分钟的小曲子。我有一个研究生，她学琵琶专业，就曾经在本科毕业时创作了一场音乐会的曲子，而且反响还不错，而她写的就是平时日常的所见所遇。

再就是关于学生专业狭隘。例如有的学生学习笛子专业，就只接触关于笛子方面的知识，对于其他专业毫不关心，哪怕是同类吹奏类乐器也不感兴趣。这也导致学生不能触类旁通，发现其他相似乐器的妙处。

七、音乐人的音乐与普罗大众的音乐

我们现在谈音乐，总是会关心音乐的普及与提高。而音乐知识的历史是有序的，音乐包含了雅乐、俗乐、文人音乐和宗教音乐。现在和古时基本一样，我们现在中央电视台上播放的以及在各种会议中呈现的音乐大多是雅乐。俗乐，就是独立于主流媒体、民间的自己唱自己的音乐，包括流行、爵士、摇滚等。文人音乐，我以为现在的文人音乐概念有所扩展，如今天的学院派的音乐就好比以前的文人音乐，追求音乐的纯粹性、专业性和技术性。宗教音乐，目前在中国有很大的市场，基督教、佛教、道教、伊斯兰教音乐有着非常大的发展前景。各种音乐有各自发展的范围与逻辑，甚至有它的市场和需求。专业的音乐教育其实可以介入各种音乐，只是我们的音乐研究往往是比较保守的自说自话，比如宗教音乐就会遵从宗教音乐的规范。但是对民间俗乐我们并没有遵从民间俗乐的逻辑，老是要规范它，要提高它，要招安它。总之，各种音乐按照各自发展的逻辑去发展就不会混乱。音乐人可以按照职业音乐的逻辑从事自己的音乐，普罗大众可以按照大众文化的逻辑发展大众音乐，各得其所。同时，二者结合也很重要，但我们却要注重把握二者不同的范畴界限，我们就能为我们做的

事情定性，而不至于混乱。我们重视一些精深事物的时候，容易忽略了博大的事物，忽略渗透到其他的各个领域。

最后用佛教“戒、定、慧”三个词语总结。让音乐回归生命，让音乐回归生活，让音乐去掉多余的部分，这就是戒。让感动人的音乐常驻人的灵魂，如果音乐无法感动人内心，那么这个音乐不是真正属于音乐的东西，这叫定。慧，是在音乐行业中，有音乐行业的规则，也有属于这个领域的信仰与尊严。我们要善于把音乐与政治、经济、不同的文化与阶层好好地融合，更要学会管理音乐这个行业。作为音乐人，我们自身要有生命的自主性、独立性，要领悟生命自由的宝贵，这样我们创造出来的音乐才更有灵性，更有魅力，重要的是才能有创造出音乐的土壤和自生能力。

中国民族器乐的传承与专业音乐院校的音乐教育

樊祖荫
（中国音乐学院教授、博士生导师）

在中国传统音乐中，民族器乐是最早进入专业音乐教育机构的。它从专业音乐教育机构成立之时，即已成为其重要的组成部分并一直在延续发展着。因此，从传统音乐传承的角度来说，民族器乐是最早通过学校教育传承的途径，而与民间传承共同构筑了“双渠道传承”之路的。且随着时代的演进，学校教育传承越发显现其重要性而逐渐成为了民族器乐传承的主渠道。回顾近百年以来音乐院校中民族器乐的教学沿革过程，总结它的经验，将有助于当前民族器乐的传承与发展。

一、专业师资队伍的建设

在专业音乐院校中开展民族器乐的教学，首先所做的即是将优秀的专业与民间器乐的演奏家调入学校任教或兼任教职。

早在20世纪20年代初，由蔡元培创办的北大音乐传习所及其前身音乐研究会，就聘请了王露教授琵琶和古琴，随后又有刘天华应聘教授二胡。

中国第一所音乐学院——上海国立音乐院于1927年成立时，也设有琵琶、古琴与二胡等“国乐”专业。

20世纪50年代之后，各音乐院校都设有民族器乐专业，大

量吸收民族器乐演奏家和民间艺术家承担教学工作。如中央音乐学院的查阜西、吴景略、管平湖（古琴），林石城（琵琶），杨亨元（管子）；上海音乐学院的卫仲乐、孙裕德（琵琶），夏一峰、张子谦、王巽之（古琴），陆修棠、王乙（二胡），曹正（古筝），赵松庭、陆春龄（笛子），朱勤甫（鼓）；沈阳音乐学院的赵玉斋（古筝）。1964 年中国音乐学院成立时，也调入或聘请了很多专业和民间的器乐演奏家，如蒋风之、刘明源（二胡），曹正（古筝），赵松庭、冯子存（笛子），赵春峰、赵春亭（唢呐）、杨大钧、王范地（琵琶），项祖华（扬琴），肖剑声（三弦），张之良（笙）等。

以上仅列举了部分应聘在音乐院校从事民族器乐教学的器乐名家。老一辈的演奏家为我国的民族器乐事业的传承和发展做出了巨大贡献，他们培养了许多民族器乐的优秀人才，现在活跃于各种音乐会舞台的专业演员和在各音乐院校任教的民族器乐教师，可以说大多是他们的徒子徒孙，其中的佼佼者业已成为艺术大师（如刘德海等）。这许多新一辈的器乐名家，正踏着前辈的足迹，为传承和发展我国的传统器乐事业和繁荣民族音乐文化奉献着自己的光和热。

二、两种不同的器乐教学方法

老一辈的器乐演奏家们进入音乐院校之后，继续发挥着他们自身的多方面的艺术素养，沿袭着传统的教学方式与方法，以带有即兴性的口传心授的教学方法为主。在乐谱使用上，有的用传统谱式，如古琴的减字谱、工尺谱，有的开始使用简谱以及少量的五线谱，有的则没有乐谱，靠学生记忆或记谱。对于技术部分的练习，大多也贯穿于整体教学之中，很少有单独的技术练习。

但是，民族器乐专业毕竟设置在现代的音乐学院之中，它的教学活动不得不受制于学院整体的教学体系，同时也必定会受到

其他专业，尤其是西方乐器专业的影响。于是，有少部分老教师开始吸收、模仿西方乐器专业的教学方法，而随着年轻一代教师的成长，其教授传统器乐的方式方法，几乎已与西方器乐专业相差无几：即基本上摒弃了口传心授的教学方法，而采用现代音乐院校的教学方法，以单个乐器为其学习的主课，以乐谱为传承依据，且有分级的、规范而细致的技术练习，练习中也有以十二平均律为基础的音阶、琶音等内容。

三、认识与思考

以上两种不同的教学方法，反映了东西方不同的哲学思维方式。尽管从实践的层面上说，后一种占有绝对优势，但长久以来，在音乐学术界依然对此有不同的看法。经过审慎的思考，我以为不要简单地否定其中的一种，而要进行具体的比较分析。总的来说，要兼具二者的长处，既要达到高度的演奏技巧，又要能够继承和表现出中国传统的文化精神。

1. 关于技术训练

器乐演奏，要求高度的演奏技巧。无论是演奏传统乐曲，还是演奏新创作的曲目，概是如此。特别是后者，在演奏技法上有很多出新，更需练习。所以，在当今的器乐教学中，进行系统的、基础性的和有针对性的训练是完全必要的。只是要注意不要搞技术至上，而是要为音乐表现服务。因此，这种技术训练，除了单独练习之外，仍然可以放在整体教学中来完成。除此而外，在练习曲的编写与选用上，也需注意更要加强针对性、音乐性与中国音乐风格。我看过一些二胡练习曲，其中有部分内容是从小提琴练习曲中搬过来的，如各种调性的音阶练习，跨几个八度的分解和弦等。技术训练的练习曲，是为练习乐器的演奏技巧而将乐曲中常见而典型的技术抽取出来编写而成的。欧洲小提琴练习曲体现了欧洲音乐的体系，尽管其中有的技术在二胡上可以借鉴，但

毕竟二者在音体系、乐器性能等方面存在着本质上的区别。因此，我们应该编写出能够充分发挥民族乐器性能并具有中国风格的练习曲来。

2．关于依谱传承与“口传心授”

现代音乐教育都是依谱传承的。当下中国音乐院校中所用的谱式，大多是精确的，也有如古琴谱等是非精确的。但即使是精确的乐谱，我认为在具体教学中依然可与“筐格在谱，色泽在唱”的原则相结合。中国传统的“口传心授”的方法，其核心是强调韵味，并通过师生互动，培养和发展学生对音乐的理解力、想象力和创造力。我以为好的教师都能够将依谱传承与“口传心授”二者结合起来，以使学生在乐曲表现中，既体现出原作的精神又具有独特的个性。现在的问题是，我们对“口传心授”的方法没有足够的认识而不予重视，有些年轻教师也缺乏“口传心授”的修养和能力，只会单纯地按乐谱上标明的各种符号去要求学生。事实上，“口传心授”的方法已为外国的音乐家们所重视。流行很广的日本铃木教学法，在小提琴教学中即采用了“口传心授”方法而得到了很好的效果。与“口传心授”紧密联系的即兴能力，也越来越多地为音乐家们所关注。例如，著名的美国音乐教育家雷默在《21世纪音乐教育使命的扩展》一文中就指出：“即兴表演是一种以音乐进行思维的基本方式，我们受音乐束缚的表演文化已经导致思维方式的萎缩与衰退，这很容易使我们的表演者受记谱的束缚，导致他们离开乐谱表演就会瘫痪和麻痹。”即兴能力的培养有多种途径，光在主课训练是不够的。我们老一辈的器乐演奏家大多参加各种民间乐社的活动，在排练与演出中，既相互配合又发挥各自的乐器性能与创造力，将音乐演奏得极为自然而生动。为此，我认为在器乐教学中应将民间乐种课纳入到教学计划之中，并聘请优秀的民间艺术家与本院教师共同授课，传授各乐种的演奏方法和即兴能力，改变目前单纯依谱教学的方法。我参加过几

次文化部主办的音乐院校器乐合奏比赛，各院校所参演的江南丝竹或广东音乐等乐种的曲目，从演奏技术上说都没有问题，但就是太死板，缺少韵味，学生也不会即兴。这种状态需要尽快改变。

3．关于文化素养

从目前传统器乐演奏的技术层面来看，应当说已达到了很高的水平，但从整体的音乐表现来看，则是参差不齐。其差距的形成，根本上在于文化素养的高低和艺术视野上的宽窄。这从许多优秀艺术家，特别是艺术大师的经历中即可明了其理。他们不仅对传统文化有着很高的素养，即使在音乐领域里也是多面手。如老一辈的琵琶大师卫仲乐先生，除了被誉为“琵琶大王”之外，还精通笛、箫、二胡、琵琶、古琴、三弦、月琴，被称为民族器乐艺术的“通才”。除此而外，他的小提琴演奏也具有很高的水平。再如新一代的琵琶大师刘德海，从小就开始学习琵琶、二胡、笛子、三弦等民族乐器，打下了民族器乐的坚实功底。后来主修琵琶，先是拜浦东派的林石城先生为师，得到了林先生的真传，以后又广采博纳，先后向崇明派的曹安和先生、上海汪派的孙德裕先生与平湖派代表人物杨大钧先生等学习请教，采各家之长，兼收并蓄，大大扩展了艺术视野，加厚了传统音乐的修养并发展了琵琶的演奏技巧。正因为如此，他才有胆量将传统名曲《十面埋伏》进行改编，根据琵琶演奏的特点，加以变奏展开，其中还使用了煞弦、绞弦等特殊技法，使这首琵琶曲把历史上的垓下大战表现得淋漓尽致，并自他于 1975 年亲自首演后，即成为了演奏者和观众最受欢迎的版本。也正因为如此，他才能创作出像《天鹅》《老童》等既富有中国传统音乐韵味又在立意与技巧上均能出新的琵琶乐曲，成为中国音乐文库中的珍品。

可喜的是，现在音乐院校的民族器乐的教学，正在逐渐拓宽专业面，不少师生均能掌握同类乐器（如弓弦类、笛箫类、打击乐类等）的演奏。我以为应将此种做法制度化，以更好地传承和

发扬中国器乐文化的传统。

对于文化素养的问题，要靠学校、教师和学生三位一体的共同努力。学校要有目标、有计划地安排相应的课程与活动，营造氛围；教师要以身作则，并对学生加以积极引导；学生也要自觉行动，发奋图强。这后一条是最为关键的。艺术大师们的成功，除了客观因素之外，主观努力是其中最重要的。

四、一点建议

现在专业音乐学院中的民族器乐教学大多局限于汉族乐器，而少数民族乐器及其器乐则无人问津，这不能不说是一大缺憾。我们这里所说的民族，当指中华民族，是一个由五十六个民族共同组成的大家庭。因此，讨论民族器乐，也理所当然地应包括少数民族的器乐在内。

诚然，至今没有把少数民族乐器及其器乐引入专业音乐院校的教学之中，是有许多主客观原因的。譬如，少数民族器乐的流传面较小，往往局限于某个区域之内；就其多数乐器来看，演奏技术的难度不大，乐曲数量较少，尚停留在民间的自发状态；音乐院校没有相应的专业教师；等等。但若回顾汉族乐器，除了古琴、琵琶具有丰厚的历史积淀、高度的演奏技巧和丰富的曲目之外，包括现在音乐学院民族器乐专业普遍开设的二胡、古筝、笛子、扬琴、三弦在内，它们在很长的历史进程中也长期处于民间的自发状态，没有高度的演奏技巧和丰富的独奏曲目，只是到了后来随着作曲家的加入，有了较为丰富的曲目，演奏技术的不断提高以及乐器的改革等一系列的条件形成之后，才逐渐发展而进入到专业领域的。

这个过程还在延续。近年来，像阮、月琴以及京胡等乐器，随着新创曲目的增加，也开始步入音乐学院的专业行列。从这个角度来说，少数民族乐器也同样可以创造条件进入到音乐学院的

教学之中来的，更不要说某些少数民族乐器现在已具有了相应的条件。例如，蒙古族的马头琴、朝鲜族的伽倻琴、苗族的芦笙、维吾尔族的热瓦甫与弹布尔等，这些乐器已在各相关的地方艺术院校中开设专业，音乐学院能否与地方艺术院校合作办学，或者先作为同类乐器的一种纳入到教学中来，然后再逐渐创造条件设置专业，从而使少数民族器乐的教学得到加强，同时也使音乐学院本身的建设更为健全。

希望音乐院校的领导、器乐界的同仁和作曲家们能对此予以重视，期盼早日付诸实践。

民族器乐在普通高校中的教学特点

丁继平

（山东农业大学体育与艺术学院教授、院长）

春秋时期，我国音乐地位崇高，以孔子为代表的儒家思想更是将“礼乐安邦”作为其核心价值，在诸子百家中脱颖而出，成为显学。“礼乐”的“乐”既是指音乐也是指音乐教育，即乐教。在春秋时期，有意识的音乐教育已经开始萌芽，孔子开馆授课，教授六经六艺，六经即《诗经》《尚书》《仪礼》《乐经》《周易》《春秋》，六艺为礼、乐、射、御、书、数。无论是理论还是实践，音乐都是不容忽视的重要学习内容。这时的音乐教育是将音乐融汇于文化的综合教育，旨在培养治国安邦的栋梁之材，音乐是作为综合教育不可分割的重要组成。然而，随着生产力的发展和社会的转型，历史的必然迂回前进导致音乐教育渐渐偏离了教育走向教习，这一走就是几千年，无论孔子再怎么疾呼“礼坏乐崩”也阻挡不住它渐行渐远的脚步。在春秋之后，音乐的教育基本趋向于“专才”的培养，不再是“通才”的必需。在官方，固然有音乐机构和专业音乐人才，其目的也主要是供统治者所驱而培养专业音乐人才。虽然它无意识的交流和传播是中国民族音乐得以传承的重要所在，但作为衍生，显然中国音乐教育在春秋后的官方没有得到足可以和其价值相匹配的地位。民间偶有奇葩，但系统理论有欠厚重……

直到新中国成立后，在国家的重视和大力发展下，音乐教育

及其所属的高校音乐学专业才得以发挥其在提高国民素质、培养德智体美劳全面人才继而提高综合国力的作用。子曰：移风易俗，莫善于乐。

音乐学专业在我国的高等教育中属于较为年轻的学科，1956年中央音乐学院首先成立了音乐学系，其后大约到了 90 年代初期中国的其他专业音乐学院及部分师范类大学都设置了音乐学专业，但是综合类普通高校并没有音乐学专业。1998 年 1 月在扬州召开的全国高教管理体制改革经验交流会上，李岚清副总理提出了“共建、调整、合作、合并”的八字方针，加快了高等教育体制改革的步伐。在高等教育体制改革的进程中，中国高等学校开始了历史上第二次合并（第一次高校合并是在 1952 年）。在本次的合校潮中，音乐学专业作为综合类大学不可替代的专业逐渐走进了各个高校,创造出一个时代的音乐繁荣,在提高我国大学生艺术修养、思想品德及建设健康向上的学习氛围中发挥出极大的作用。音乐的教育作用再次得到验证。

目前中国有 274 所高校设置了音乐学专业。那么音乐学专业在这些大学中的生命力究竟如何？面对越来越严酷的就业压力，音乐学专业是否还具有竞争力？作为一个综合大学艺体学院的负责人及民族乐器的继承和传承者，我希望在我下面的叙述中能让自己找到一些思路，希望和诸位同业共同探讨音乐学专业今后的发展之路及音乐学专业孩子的培养方向，以期为中国音乐学发展及其所属的民族乐器演奏尽到一个音乐工作者应尽的义务。

音乐学专业的课程主要有音乐史、音乐学理论、中外民族民间音乐、教育学、美学、作曲技术理论、钢琴、器乐演奏等。器乐演奏主要包括民族器乐演奏与西洋器乐演奏。民族器乐课是属于音乐专业中的一门课程，最初只设置在专业音乐学院。随着高校合并的高潮，音乐学专业也走进了众多的普通高校。

民族器乐在音乐专业中的地位非常重要，通过民族器乐的学

习不仅可以让学生从音乐本体上去感知我们中华民族几千年的音乐特点，同时也可以通过民族器乐让世界人民了解中国音乐。讲一个最简单的道理，世界上演奏中国民族器乐最好的一定是中国人，演奏钢琴最好的一定是西方人，虽然以郎朗为代表的青年钢琴演奏家在世界乐坛上已声名鹊起，但毕竟是凤毛麟角。当你向这个世界挥手致意时，最好的沟通还是来自于自己最真诚的表达，借助他人的实力展现的终归有些献媚，只有民族的才是世界的。

民族音乐的确可以起到桥梁的作用。要发展中国特色的音乐，民族器乐的位置举足轻重。如我们的二胡、古琴、古筝足以让世界人民惊叹。现代流行的各种民间器乐合奏、器乐独奏，都是传统民族器乐表演形式的传承和发展。清代以前的民族器乐是按照乐器制作的材料来分类的——金、石、土、木、丝、革、匏、竹。清代之后，民族器乐按照演奏形式分为吹、拉、弹、打四类，乐器种类包括少数民族乐器多达上百种。有的少数民族乐器不要说是别的国家就连我们自己也很少见到，如傣族特有的拉弦乐器牛角胡，因共鸣箱以牛角制成而得名；佤族特有的吹管乐器奔德，用牛角或木材制成。

当然，普通高校的器乐演奏有别于专业的音乐学院，我们是以培养基层的音乐人才为主。首先我们的学生来源是全日制普通高中的艺术班，而并非音乐学院附中或从小就开始学习音乐的学生。其次，培养目标也有别于专业的音乐学院。音乐学院以培养专业的音乐人才为主，民族器乐演奏主要以民乐的演奏方法、演奏技巧、演奏内涵为主，每周上主课的时间是 4 个学时，并且以一对一的小课为主，其他主修的课程大多是围绕音乐展开的相关课程。而普通高校则是培养复合型的人才，这就是我们开篇提到的“通才”培养。历史迂回前进，在民族音乐人才的培养上又得到验证，真是幸哉。以山东农业大学为例，民族器乐课每周上课的时间是 2 个学时，以小组课为主，2~3 人。并且学生们可以根

据兴趣爱好以及学校的特点，选择自己感兴趣的课程。再次，和专业院校的办学理念不同，音乐学院就是要为国家培养专业的音乐人才，而普通高校设置音乐学专业，在很大程度上担负了丰富校园文化、提升学校综合素质这样一个任务。最后，演出实践的机会。音乐学院的学生的演出机会要多于普通高校的学生，但普通高校的学生也有自己的优势：文化课基础较好，表达能力强，思路清晰。这些都能为普通高校的艺术类学生带来良好的社会声誉。

山东农业大学是一所有着百年历史的山东省名校，全国百强名校，是山东省属高校中最早获得博士学位授权、最早设立博士后科研流动站、最早拥有国家级重点学科、最早拥有国家重点实验室的高校，也是拥有院士、博士点、博士后科研流动站、国家级重点学科，获得国家技术发明奖、国家科学技术进步奖、国家级教学成果奖，设置“泰山学者”特聘教授岗位最多的高校。它是在山东省属高校中唯一具有正教授评审资格的高校，是教育部本科教学工作水平评估优秀高等学校，也是教育部、财政部批准实施大学生创新性实验计划项目的高校，同时是国家农业部、国家林业局和山东省政府共建的综合性省部共建大学。目前，学校已经发展成为一所以农业科学优势，以生命科学为特色，融农学、理学、工学、管理学、经济学、文学、法学、医学、教育学等于一体的多科性大学。依附于这样一所实力雄厚的大学，我想我们的音乐学专业一定会走出自己的路。

山东农业大学于 2005 年开始招收第一批音乐学专业的学生。招生对象以山东地区为主，2005 年招生 31 人，其中有 10 多名同学生是学习民族器乐的，且历年递增。山东农业大学体育与艺术学院音乐学专业的教学计划旨在培养具有较扎实的专业基础理论知识、较高水平的音乐表演技能、较高的音乐分析和音乐制作能力，并能运用音乐理论及表演技能开展音乐教学、音乐研究、音乐表

演以及胜任各类大型音乐表演活动的设计策划及组织管理工作的高级复合型人才，学生毕业后能在学校、艺术团体、企事业、文化、影视与广播部门从事教学、研究、表演、编辑、音乐制作、评论、管理等工作。

经过长期的办学实践，面对社会越来越高的要求，学院领导深刻认识到在中国学习音乐，不仅要借鉴西方的教学体系，而且更重要的是不能忘记我们的传统，在传统音乐学学科的基础上发展音乐学专业中的各个门类。

民族器乐专业的教学计划、教学运行、考核方式有别于普通高校的其他专业。民族器乐专业隶属于音乐学专业，山东农业大学民族器乐专业的课程设置有基础乐理、视唱练耳、和声学、声乐基础、钢琴基础、器乐基础、器乐演奏、器乐合奏、合唱与指挥、钢琴即兴伴奏、歌曲作法与分析、中国音乐史、外国音乐史、艺术概论、复调、论文写作、民族民间音乐、曲式结构与作品分析、形体训练、电脑音乐基础、乐队配器法。器乐课是音乐学专业中的核心课程，贯通学生四年的大学学习，在大学的前两年是上器乐基础课，后两年是器乐演奏课。器乐基础 4 学分，一学期的课时量是 72 学时；器乐演奏 3 学分，一学期的课时量是 54 学时；器乐合奏 2 学分，36 学时。民族器乐专业的学生组建了民乐队，以古筝、琵琶、扬琴、二胡、笛子、笙、鼓、唢呐、排鼓、低音贝斯等乐器为主。民乐队经常参加省、市及学校组织的各类演出活动，由于受众的不同，乐队经常选择的曲目大多是大家较为熟悉的一些传统曲目，如《花好月圆》《步步高》《紫竹调》等，但旋律优美，引人入胜，雅俗共赏。这也是普通高校民族器乐专业的一个特点，以普及为主。学校的其他学院也成立了民族器乐兴趣小组，校学生会专聘民族器乐专业的学生作为指导老师，让学生在学习的同时，又有了实践的经验。

目前我们的教学运行分三个方面：（1）运行政策：虽然学校

设置音乐学专业的主要目的是提高综合大学的素质教育，活跃校园文化，但学校对于我们这个新兴的专业给予了充分的有利条件。音乐学专业中的民族器乐课是小班上课的形式，最多也不超过3个学生。这在山东农业大学的历史上是从未有过的。民族器乐种类繁多，任何一所高校也不可能同时拥有所有民乐类别的教师，所以学校鼓励学生走出校门找相关的老师上课，并且还主动为学生联系器乐老师。(2)激励政策：学校为了激励教师上课的积极性，给予课时补贴，并不因为人少而减少课时费的发放。(3)教学条件：专门给音乐学专业的学生改建了音乐楼，其中有独立的教师琴房、学生琴房、教室、多媒体教室、MIDI教室、舞蹈教室、录音棚、音乐厅。配备了较为齐全的民族乐器，为组建大型的民乐队做准备，还专门购置了特性打击乐器云锣、板鼓、木鱼等。音乐厅可以随时供学生们排练使用。这样既练习了专业，又为将来走上工作岗位打下良好的基础，锻炼了学生的组织排列能力。多媒体教室为民族器乐专业的学生带来了极大的益处，在相对闭塞的音乐学习环境中，可以通过多媒体让学生欣赏到一些高水平的音乐会、大师的演奏以及一些器乐大赛的比赛实况。录音棚也为民族器乐的学生提供了实际的帮助。很多学生一味地埋头苦练，却不知道自己的水平究竟如何，录音棚就可以经常为学生录制自己演奏的曲目，其目的主要是通过录音来找寻演奏中的不足。

我们民族器乐专业的学生考核方式有别于其他学科，是以音乐会（个人音乐会、组合音乐会）、技能比赛等方式进行的。民族器乐专业的学生在学期末考试的时候，都是在音乐厅以音乐会形式进行考核，欢迎其他同学观摩。平时教师也鼓励民族器乐专业的学生举行音乐会，如周末音乐会、月末音乐会。这些音乐会的举办在学院、学校以及泰安市都取得了良好的效果。这些年来，民族器乐专业的学生在省市及国家级的比赛中获得了不少的荣誉，这些不仅仅是个人的荣誉，更提高了学校的声誉。

山东农业大学音乐学专业成立7周年，在兄弟学院中尚年轻，有很多不成熟的地方需要各位同仁的帮助和指正。但也正因为它年轻，所以激情澎湃，充满朝气，在发扬我国音乐学专业特色，特别是在走民族乐器发展的道路上敢为人先，做出了一点成绩。但是，随着社会对普通高校音乐人才的要求越来越高，作为教师，我们倍感压力。我们是有着悠久音乐传统的国度，却在音乐教育的领域走了很多的弯路，这不得不令人扼腕。面对当下音乐教育发展的良好环境，我们有什么理由不迎头赶上？雄关漫道真如铁，而今迈步从头越。各位同仁，努力！

高校数字化音乐教育的价值体现

龙德云
（贵州师范大学音乐学院教授、院长）

提　要：数字化音乐是通过计算机模拟的乐器编辑、处理制作出来的音乐，也叫“电子音乐”或者“MIDI 音乐”。数字化音乐系统在高师音乐教育中的价值体现主要表现在数字化音乐的创作与制作，作为一种技术在声乐主专业和其他理论课程教学中的运用，能有效地提高教学质量。在高校开设数字化音乐教育，是高师音乐教育的一大课改内容，是提升高师教育质量的迫切需要。数字化音乐教育也必然成为高校素质教育的一大特色。

关键词：数字化音乐；教育；价值

在全国高校音乐教育中，面对高校音乐学专业的毕业生就业与创业的出路问题，是每位教师和各级领导高度重视的问题，因为这一问题的核心也是高校教育的价值观念，即：人才培养、科学研究、服务社会。为了更好、更有效地践行这一教育的价值理念，笔者在多年的教学及管理的实践中，提出合理运用数字化音乐教学手段，以增强音乐学的学生构建原创思维的能力和学习音乐的兴趣，为将来能学以致用更好地服务社会打下一定的基础。在此，为高校音乐教育事业中的课程设置提供一个“数字化”音乐教学的思路，以供各高校这一分支学科的建设做一个参考。

一、数字化音乐的价值体现

数字化音乐的价值是指为了适应市场的需要，利用数字化音乐设备创作或者制作出来的数字化音乐，最终走向市场，更好地丰富文化艺术活动，更好地为社会服务。在全国各地，艺术种类繁多，文艺活动频繁，对数字化音乐的需求量非常大。由于音乐创作与制作是一项高级的脑力工作，且其主要服务于广大宣传媒体，所以其商业价值前景是非常可观的。随着人们生活水平的不断提高，人们对自身音乐的素质培养兴趣也越来越浓厚，对音乐艺术的娱乐功能的需求也不断增大，如各种风格的手机彩铃和各种形式的单位庆典晚会与歌手大赛等。因而，在日益繁荣的我国进行数字化音乐的商业价值的开发研究，是音乐艺术走向市场的迫切需要，同时也是社会繁荣安定的需求，具有很强的现实作用和重大意义。同时，数字化音乐在高校音乐教育中的应用也是非常广泛的，其价值体现主要运用于：（1）作为一种技术在声乐主专业和其他理论课程教学中的运用，能有效地提高教学质量；（2）音乐作品乐谱的制作及试卷的制作；（3）数字化音乐和多媒体课件应用于传统教学中，使其教学媒体由单一化转变为多样化；（4）练习形式由死记硬背转变为动画游戏；（5）批改作业由教师操劳转变为人机对话；（6）教学内容由被动接受转变为主动获得；（7）教学出现高效益化，教学对象大众化。数字化技术对我们的专业音乐教育已产生了十分重要的意义，使我们的教育观念、教学内容、教学方法以及课程设置等方面都融入到现代科学技术的浪潮中，与现代科学技术和现代社会共同进步。

二、数字化音乐作品的创作与制作

一首完整的 MIDI 音乐应该包括四大要素：（1）旋律，旋律音色的选择与修改；（2）低音，与四部和声一样，低音在 MIDI

作品中有着重要的作用，要求节奏相对简单；（3）和声，起共鸣作用，常用音区为小字组的 c 到小字二组的 c^2；（4）打击乐，打击乐节奏对旋律能起良好的烘托作用。

数字化音乐作品的制作是一项带有主观创作性的工作，它是社会行为的一种形式，是一种表达人的所思所想的声音符号，是人们思想的载体之一，其中隐含了作者的生活体验与思想情怀。乐音从声波上分析，它介于噪声和频率不变的纯音之间。为了更好地表达音乐所蕴含的内在情感，数字化音乐借助 MIDI 音乐系统，可以把所有的乐器声部一轨一轨地录入电脑，自己担任作曲、指挥及“演奏员”，从而组成一个交响乐队或电声乐队。因此，融汇这些虚拟乐器音色的 MIDI 制作软件，即电子音乐制作软件孕育而生。这些强大的音乐制作软件可以非常逼真地制作出各种音效的音乐而媲美于任何乐团。

三、数字化音乐在高校教育中的运用

实行数字化音乐教学应具备的相应硬件设备如下：（1）音频工作站：多媒体电脑、音频系统控制台、音频卡、键盘、延音大踏板等；（2）数字调音台；（3）监听设备：有源监听音箱、监听耳机、歌手监听耳机、耳机分配放大器；（4）录音话筒：人声电容话筒、电子管录音话筒、对讲话筒等；（5）周边设备：话筒前置放大器、立体声数字混响效果器等。此外，还应包括相应制作软件 Sonar X1 正版软件、Cubase 6 等软件及相应附件。

（一）在声乐主专业教学中的运用

声乐教学辅助系统是将数字信息化多媒体手段全方面引入专业声乐教学课堂，它能使声音、视频、图像、文字等多媒体同步进行教学，并实现完整的课堂影音再现。声乐教学辅助系统包括下面硬件：主控机、监听音箱、液晶显示器、电容话筒、摄像机、音频调制器等。声乐教学辅助系统为声乐专业教师提

供了丰富的教学功能和多样化的教学方式，从根本上改变并促进教师与教师之间、教师和学生之间的信息交流，并可资源共享和教学协作。声乐教学辅助系统拥有专业声乐教材伴奏，曲目方面有完整的针对专业院校的声乐教学的一万多首各国、各语种的歌曲，能实现教学课堂影音再现，减轻教师教学的负担，提高教学进程。通过课堂影音再现，教师能发现教学中的不足，及时调整教学方案，同时学生能发现自己学习的弊端并及时修正，达到双赢的教学效果。

声乐教学辅助系统具有以下特点：（1）丰富的教学功能；（2）多样化的学习方式；（3）简单快捷的操作，集录音、拍摄、KTV、音视频刻录于一体，所有功能集成于一个遥控器上，可随时更新教学内容和录入精品课程；（4）完美的功能特色。支持USB 输入，适用 U 盘、MP3、读卡器及 CD、VCD、DVD 等，支持同步复制，可连接电视按指定时间自动录制教学 TV。声乐教学辅助系统丰富了声乐教学的内容及方式，并能及时更新，从而提升课堂绩效，达到资源共享，实时互动，提高学校的教学水平，为声乐教学下一个新的定义。

（二）在理论课程教学中的运用

视唱练耳课程是高师音乐院校的一门重要基础课程，是音乐院校学习其他理论基础课程乃至专业课程的基础。在多媒体教室进行视唱练耳教学主要使用 Auralia 视唱练耳软件、CakeSonar 音乐制作软件和 Sibelius 乐谱制作软件进行辅助教学。在视唱练耳的教学实践中，运用数字化教学手段，能增强学生对该课程的学习兴趣，提高教师教学质量。

和声教学课中，老师在黑板上写出的和声谱例，在学生心中难以形成和声音响的听觉联想，而钢琴上弹出的和声音响，瞬间即逝，不易捕捉音响特征。采用传统方式进行和声学课程的教学，学生常有“看不见摸不着”的心理困惑。数字化音乐技术的引进

和利用，很好地解决了和声教学中理论和实践脱节、听觉形象与视觉形象难以沟通的问题，利用专业软件强大的乐谱编辑功能，对学生进行视听一体化的和声教学。这样既可以通过乐谱显示功能进行课堂讲授，又可以利用乐谱编辑功能进行示范和改题。以这种方式进行和声教学，使学生既看得见又听得着，而且还可以多次重复，易于激发学生的学习兴趣，提高和声的审美判断能力，使学生能够认识和理解得更深刻。

配器课程多局限于书面习作及钢琴音响试听的旧模式当中。虽然学生在课堂上学到了初步的配器理论与技巧，有些人还试写了许多配器作品，但由于学生没有试听自己配器作品的实际乐队音响的条件，故配器教学很难取得理想效果。现在，我们可以将学生的配器习作输入计算机，通过 MIDI 系统来产生较为真实的乐队音响，教师结合实际音响进行分析讲评。这样既能激发学生的学习兴趣，同时又提高了配器法的教学质量。

复调的写作技巧是繁复而严格的，仅就其中的纵横向可动对位来说，其可能性就十分多样，因此在传统的教学中，教学双方常只选择其中基本的方法讲授和练习。但当教学转到计算机上进行时,探讨多种对位结合的可能性就变得简单易行,学生的写作(包括各声部的音色配置和乐谱打印)能瞬间完成，极大地激发了学生的学习兴趣，增大了练习量并强化了学习效果。

作曲课程在数字化音乐的环境下进行，作曲者有着无限的声音选择，其必须在聆听实际音响效果和不断修改的过程中完成作曲，音乐的直接制作过程在相当大的程度上取代了写总谱过程。既有音乐感情性很强的即兴性写作过程，又有对数字控制过程极为精密处理的理性成分，音乐创作的感性和理性范围双向扩大，因而作曲者面临的是以处理声音为主而不是以处理乐谱为主的过程，所以，数字化音乐教学在本课程中给学生提出了更高要求，同时也提供了更广泛的发挥空间。

（三）在多媒体音乐课件中的运用

课件中的 MIDI 音乐突破了纯音乐范畴，在保留音乐自身特点与规律的同时，又具有自己的特点。第一，课件中的 MIDI 音乐在突出主题、渲染气氛的同时可培养学生的想象力和音乐素质。音乐能给人无穷无尽的想象空间，能冲击人的心灵，给人带来气氛和情感的体验。课件若能配以适宜的音乐，效果是不言而喻的。想象是发明创造的必要条件。既然音乐能给人以想象的空间，那么在课件中注入音乐的元素必可达到培养学生想象力的效果。第二，课件中的 MIDI 音乐是“注意规律”在教学中应用的手段之一。从心理学的角度来说，“注意”分为“无意注意”和“有意注意”两种。我在这里所说的注意，主要是指“无意注意”。无意注意又叫不随意注意，是事先没有预定的目的，也不需要做出意志努力，自然而然产生的注意。多媒体课件所运用的显示设备主要是电脑显示器或大屏幕，这些设备都带有辐射，若学生长时间地注视电脑画面或大屏幕会导致疲劳、厌烦的心理，此时，我们可以在自己所运用的课件中加入适宜的音乐，便可以调节、缓解学生疲劳的情绪。第三，课件里的 MIDI 音乐是“记忆规律”在教学中的应用手段之一。“记忆”是指过去经历过的人、事、物在有机体大脑中的反映。人是通过不同的分析器（眼、耳、口、鼻等）将获取到的各种各样的信息传送给大脑从而获得记忆的。心理学家经过研究表明：多种分析器共同活动的记忆效果优于单一分析活动的记忆效果。因为多种分析器的协同活动，可以使同一内容在大脑皮层建立多通道的联系，有利于进行记忆，从而提高记忆效果。第四，MIDI 音乐具有较强的可控制性。MIDI 音乐的运行环境是电脑，并且是以数字信号来传输和储存的，所以在控制上就有易操作的特点。这样就可以应付一些突如其来的问题，提高教学效率。

音乐作为一门艺术，在其美育教育中发挥了重要作用，而数

字化音乐以自身的特点，在教育中的地位迅速提高。灵活运用这个现代文明的产物，能大大提高高校音乐教育教学的效果。数字化音乐以其迷人的魅力，在全国已开始渗透到音乐教育的领域，同时在高校开设数字化音乐教育，是提升高校音乐教学质量的迫切需要，也是高校音乐教育中的一大课改内容，它必将成为当今美育教育中的一大特色。

参考文献

1. 颜东成编著：《Cakewalk Sonar 从入门到精通》，清华大学出版社 2004 年版。

2. 卢小旭编著：《Cubase Sx 与 Nuendo 电脑音乐制作》，清华大学出版社 2005 年版。

3. 曾广兴编著：《现代音响技术应用》，广东科技出版社 1997 年版。

浅谈中国民族器乐文化的传承与发展

刘寿臣

（山东科技大学艺术学院副教授、副院长）

摘　要：中华文化博大精深，器乐文化作为中华文化的重要组成部分，深深地扎根在中华民族的血脉里。器乐文化向人们展示了中华民族的智慧和创造力。信息化社会的今天，知识的更新、时代的变迁都使我国的民族器乐文化面临着一场大的变革。面对目前的现状，我们只有把民族优秀的器乐文化传承与发展下去，保持中华民族的优秀文化本色，学习借鉴西方优秀的文化，做到互相渗透、互相促进，我们的民族器乐文化才能得以继续发展下去，才会为世界文化艺术发挥应有的作用，为整个人类文明做出贡献。

关键词：中国民族；器乐文化；传承；发展

我国拥有五十六个民族，九百六十多万平方公里的国土，养育着十三多亿的人口。五千多年的文明史，为世界人类的发展做出了积极的贡献。我国民族之多是世界之最，民族器乐的种类也十分繁多。民族器乐文化的历史悠久，源远流长，为中华民族的经济振兴、文化繁荣发挥了积极的作用。中国民族器乐文化的历史悠久，从西周到春秋战国时期流行吹笙、鼓瑟、击筑、弹琴等器乐演奏形式，那时涌现了师涓、师旷等琴家和著名的琴曲《高山》和《流水》等。秦汉时的鼓吹乐，魏晋的清商乐，隋唐时的琵琶音乐，宋代的细乐、清乐，元明时的十番锣鼓、弦索等演奏形式，

丰富多样。近代的各种体裁和形式都是传统形式的继承与发展。我国民族器乐文化深深地扎根在中华民族的血脉里，影响着一代又一代华夏子孙。这些器乐文化向人们展示了中华民族的智慧和创造力。在中华五千年的文明史中发挥了十分重要的作用，在推动华夏社会进步、民族团结、繁荣中华文化等方面发挥了十分重要的作用。

一、我国民族器乐文化的构成

我国民族器乐种类繁多，器乐文化伴随着各类器乐的诞生而流传了几千年。我国的民族器乐文化是中华民族智慧与才华的象征，它在生产劳动、人民生活、社会文明、人类进步中发挥了十分重要的作用，为中华文化的知识宝库增添了绚丽的光彩。

中国民族器乐文化基本上由如下四类组成。

（一）吹奏类乐器文化：如笙、芦笙、排笙、葫芦丝、笛、管子、埙、唢呐、箫，代表名曲如唢呐曲《百鸟朝凤》《一枝花》《庆丰收》，竹笛曲《姑苏行》《春到湘江》《喜相逢》《小放牛》《牧民新歌》等。

（二）弹拨乐器文化：我国的弹拨乐器分横式与竖式两类。横式，如筝（古筝和转调筝）、古琴、扬琴和独弦琴等，代表曲目《渔舟唱晚》《高山流水》《汉宫秋月》等。竖式，如琵琶、阮、月琴、三弦、柳琴、冬不拉和扎木聂等，代表曲目如琵琶曲《梅花三弄》《十面埋伏》《平沙落雁》等。

（三）打击乐器文化：（1）响铜，如大锣、小锣、云锣、大小钹、碰铃等；（2）响木，如板、梆子、木鱼等；（3）皮革，如大小鼓、板鼓、排鼓、象脚鼓等。我国打击乐器不仅是节奏性乐器，而且每组打击乐群都能独立演奏，对衬托音乐内容、戏剧情节和加重音乐的表现力具有重要的作用。民族打击乐器在我国西洋管弦乐队中也常使用。民族打击乐可分为有固定音高和无固定音高的两

种：无固定音高的，如大小鼓、大小锣、大小钹、板、梆、铃等；有固定音高的，如定音缸鼓、排鼓、云锣等。典型乐器：堂鼓（大鼓）、碰铃、缸鼓、定音缸鼓、铜鼓、朝鲜族长鼓、大锣、小锣、小鼓、排鼓、大钹。

（四）拉弦乐器文化：拉弦乐器主要指胡琴类乐器。其历史虽然比其他民族乐器较短，但由于发音优美，有极丰富的表现力，有很高的演奏技巧和艺术水平，被广泛使用于独奏、重奏、合奏与伴奏。拉弦乐器大多为两弦，少数用四弦，如四胡、革胡、艾捷克等。大多数琴筒蒙的是蛇皮、蟒皮、羊皮等，少数用木板，如椰胡、板胡等。少数呈扁形或扁圆形，如马头琴、坠胡、板胡等，其音色有的优雅柔和，有的清晰明亮，有的刚劲欢快，富于歌唱性。典型乐器：二胡、板胡、革胡、马头琴、京胡、中胡、高胡。代表曲目：二胡曲《二泉映月》《良宵》《听松》《空山鸟语》《寒春风曲》《月夜》《流波曲》《病中吟》《三宝佛》《光明行》等。

二、我国民族器乐文化传承发展存在的危机

进入 20 世纪 60—70 年代，“文化大革命”，“破四旧立四新”，把我国的民族音乐、民族器乐打入中国文化的低谷，使我们国家的传统的有价值的器乐遭到了极大的破坏，民族音乐和器乐受到了前所未有的破坏，器乐文化也遭受了前所未有的冲击。由于特殊的政治环境造成了样板戏和语录歌几乎是我国音乐的全部，形成了百花枯萎凋零、一花艳丽独放的景象。盲目的闭关自守，与世隔绝，以及长期的思想桎梏和政治迫害使得民族音乐和器乐的发展失去了应有的动力，音乐与政治的联姻更使得音乐创新成为一种奢望。

改革开放的春风吹遍了神州大地，经过三十多年的改革开放与发展，我国的经济形势发生了天翻地覆的变化，我国的文化艺术得到了较大的繁荣与发展，人民的生活水平得到了较大的改善，

人们的心理状态在长期的闭关锁国后遭到了前所未有的冲击。伴随着我国改革开放的不断深入，港台音乐、世界音乐文化和学术像潮水一样涌入大陆，致使国人显得有点措手不及和茫然得一无所知。样板戏和语录歌已经让人民麻木而毫无激情，流行音乐像一股清泉荡涤着人们干涸的心田，人们发现原来世界上还有如此音色和风格的乐器及音乐，还有这么多丰富多彩的音乐表现形式，还可以这样直截了当地抒发感情，我国的流行音乐也就不可避免地随之进入了迅速发展的轨道。与此同时，我国的民族器乐文化却以一种弱势文化的姿势存在着，具体来看，民族器乐文化的危机与困难表现为：（1）民歌地方戏曲音乐市场越来越小，民间器乐传承后继乏人；（2）地方剧团生存越来越难，县市级剧团相继解散或改制；（3）因为传统器乐没有市场，群众普及性的传统乐器学习者越来越少；（4）由于市场经济的冲击，人们的价值观发生了变化，一切向钱看，一切以经济效益为前提；（5）普通高校对我国民族器乐的普及几乎为零，形势令人担忧；（6）信息化社会的今天，人们不再是口传手教的落后时代了，知识的更新、时代的变迁都使我国的民族器乐文化面临着一场大的变革与发展。

怎样看待当下民族器乐文化面临的危机呢？“传统是不可或缺的，同时它们也是很少完美的。传统的存在本身就决定了人们要改变它们。”作为传统之一的民族器乐文化，当时代在改变时，它不可能一成不变。时空的移动，意味着传统器乐文化的克里斯玛特质（charisma，非凡物质）将受到严峻的考验和挑战。在历史语境中形成的传统器乐文化，随着现代社会的到来，文化交流与传播的迅速扩大，文化的撮合与变异成为必然。在现代社会化过程中，闭关自守和极力排外无疑是慢性自杀。也因此，中国在 20 世纪 80 年代积极地改革开放，接受现代文明的洗礼以推进现代化建设的进程。然而，国门的洞开，却分明发现了我们多方面的差距和落后，于是，外来经济文化的交流

自然导致了我们经济文化的吸收与变异。民族音乐就在这一特定的历史背景下面临了所谓的危机。

民族器乐文化的危机首先是国民对民族器乐的不够重视和普及，也是对民族器乐认识的不够到位所致，同时也是西方现代文化对我国传统的民族文化带来的冲击所致，也是中国现代化过程中传统文化吸收与融合外来文化导致的文化发展(变异)现象。“从民俗学角度看，民俗的产生其最根本的原因是为了满足生存的需要和适应环境的需要。”民族器乐文化作为一种民俗事象，大多记载在一定具体的民俗活动之中，既有民俗适应又满足了历史性的生存需要和环境需要。然而，生存空间和环境条件在当下现代化的发展过程中发生了巨大的改变，以迫使民俗改变以适应新的需要。于是，民俗的改变也会引起民俗音乐的变化。音乐民俗的功能随着现代化过程的发展而逐渐淡化，民族器乐文化也随着依存的土壤变化而变化。这种变化表现为文化传承的变异，也即是民族器乐文化面临的危机。

流行音乐之所以流行，之所以受到大多数青年人的喜爱和推捧，其原因是它代表了一个时代的潮流，反映了青年人的心声与渴望。虽不能完全肯定为音乐本身被认可，但是至少可以肯定这种手段如果被很好地利用，也应该会有利于我国民族音乐的发展。

三、我国民族器乐文化在发展中传承

几十年以来，围绕“民族器乐文化应该向何处发展，民族器乐文化应该走什么样的道路”，专家学者们一直有不同的争论。一些专家说“中国民族器乐的主体应‘以西方器乐的根本精神进行重建’”，另外一些专家则认为“要保持传统器乐文化固定不变的形态，对于中国民族器乐文化走西化的道路必须予以否定或纠正”。事实证明，继承民族器乐文化的优秀传统，兼容并蓄，借鉴并吸收外来器乐的形式技法，才能使民族器乐走上一条振兴

和发展的道路。我们在继承民族器乐文化传统的时候，绝对不能持僵化的态度，自古以来我国的民族器乐文化就是在互相融合变异中发展而来的。中国民族器乐如胡琴、琵琶、唢呐等来自西域，这些少数民族器乐文化与汉族器乐文化完全融合，已经成为中华民族器乐文化中不可分割的重要组成部分。

正是因为几千年以来历史的沉淀以及长久形成的兼容并蓄的特点，形成了我国民族器乐文化的难能可贵的交融品质，这些年来民族器乐文化与流行器乐文化的碰撞和交融是由表及里、由浅而深的过程，也是在不断失落自我中不断发现自我的过程。早在20 世纪 80 年代初就有了民歌器乐和现代器乐交融汇集的例子，也有很多传统的民族乐器进行改造革新（电吉他、电子鼓等）的例子。许多乐器演奏家将我国的民族器乐与西方器乐进行大胆探索和创新，使得中西乐器进行了较为科学的合作，并获得了很大的成功。中国民族器乐文化正在逐渐完成一次新的蜕变。“中国器乐文化的发展已经进入现代社会，当代的器乐文化必然带有当代特征，器乐文化随着时代和这个时代的人的需要而变化发展，这本身便是一种创造，一种不脱离民族传统并以现代生活为根本的创造。”

四、对我国民族器乐文化传承与发展的几点思考

中国文化是具有中华民族传统和风格的华夏文化，历史悠久，博大精深，充分显示了炎黄子孙的无穷智慧和宽广胸怀。民族器乐文化作为我国民族文化的重要组成部分，由于其自身的特点，它根深蒂固地扎根在中华民族的血脉里，影响着一代代华夏儿女，在推动社会进步、繁荣民族文化艺术、丰富人民群众的文化生活、创造和谐的生活环境等方面发挥着积极的作用。作为新一代华夏子孙的我们，如何把民族优秀的器乐文化传承与发展下去，既保持了中华民族的优秀文化本色，又学习借鉴了西方优秀的文化艺

术，做到互相渗透、互相促进，使其为世界文化艺术发挥应有的作用，为整个人类文明做出贡献，这些问题都一一地摆在了我们面前。

从我国器乐文化的发展及历史情况来看，我国器乐文化主要受到三个方面的影响：第一，儒家文化对我国传统器乐文化的影响；第二，明代以来吸收的西方古典文化和西方近现代资产阶级文化对器乐文化的影响；第三，五四运动以来传入中国的马克思主义文化对我国器乐文化的影响。

从我国现代器乐文化发展的现实来看，主要有以下几个方面的特点：第一，传统器乐文化与现代器乐文化之间联系密切；第二，传统器乐文化与现代器乐文化之间存在着传统与创新的矛盾；第三，中国民族器乐文化与西方器乐文化存在着较大差异；第四，西方器乐文化对中国民族器乐文化具有较大的影响；第五，现代人们的价值观念对器乐文化具有较大的影响。

下面，就我国民族器乐文化的传承与发展谈一点个人的不成熟的看法：

（一）进一步弘扬我国传统音乐中的优秀器乐文化，使其不断发扬光大。我国民族器乐文化，以其丰富的内涵、独特的韵味和深远的影响，在世界音乐史上呈现出复杂的、多彩的特色。其中，既有相当的糟粕，也有相当的精华，如打击乐中的编钟、编磬、各类鼓乐，弹拨乐中的古筝，拉弦乐中的京胡，以及各少数民族的拉弦乐器等。我国政府部门应对有民族特色的器乐加以保护和经费的扶持，使其健康有序地继承发展下去，并使其不断发扬光大。

（二）进一步加大对我国民族器乐文化的收集整理，不断传承与发扬。我国民族优秀的器乐文化是我们祖先的智慧和文明的象征，后人对其精髓的部分加以保护、吸收与借鉴是十分重要的，因此国家应该由文化部门牵头成立对我国民族优秀的器乐文化加以整理与研究保护的机构。

（三）进一步加强对民族器乐的推广普及力度，政府出台相关的支持政策，通过立法来对我国的民族器乐文化加以保护，让我国民族器乐走进小学、中学、大学的课堂，走进人们的生活。

（四）借鉴西方优秀的文化成果，不断搞好中西文化之间的交融与借鉴，集成地吸收与借鉴，在此基础上不断发展我们自己。

（五）在学习借鉴的基础上，不断发展好我们本民族的器乐文化，使得我们的民族器乐文化发展得越来越快，越来越好。

（六）进一步充分地利用现代科学技术，用先进的科学技术不断改良我们的民族器乐，既保持传统又有现代创新技术，把我们民族的器乐建设好、发展好，把我们的民族器乐文化继承好、发展好。

总而言之，我国民族器乐文化该如何继承与发展，是我们从事音乐研究的工作者的重要课题，也是我们义不容辞的责任义务。我们担负着民族器乐文化繁荣与昌盛的历史使命。我们相信，只要我们一切为了民族器乐文化，为了民族器乐文化的一切，我们的民族器乐文化一定会得到前所未有的繁荣与发展。我国民族器乐文化一定会释放出绚丽的光彩，一定会更好地振兴我们民族的器乐文化，为世界的文化和人类的进步做出积极的贡献。

民族器乐学校传承的“为什么”“如何为”及其终极目标

王 州

（福建师范大学音乐学院）

在当今，包括民族器乐在内的非物质文化遗产的传承弘扬过程中，各地都在重视学校传承，提倡民族乐器和民族器乐进中小学课堂，组织广大中小学生学习演奏地方乐器，演奏民族器乐曲，参加与民族音乐相关的民俗活动，熟悉、掌握、热爱民族乐器和民族器乐。这是为什么呢？

我想应该有如下几点理由吧。一是从娃娃抓起，有利于下一代熟悉掌握千百年来所创造、传承下来的民族乐器演奏技法，掌握民族器乐曲，使这些非物质文化遗产后继有人，并且在继承这些优良传统的基础上创造新时代的民族器乐。二是让我们的下一代在传承的实践中，理解民族音乐，热爱民族音乐，增强民族自豪感，增进对家乡、民族、祖国的热爱感情，有利于维护国家文化安全。我觉得如果从中国音乐教育发展的历史来看的话，那么这两个目的的追求尤其具有重要意义。因为在近现代中国音乐教育的发展历史的回顾中，我们可以深切地感受到加强包括民族器乐在内的民族音乐教育教学的重要性和紧迫性。

王耀华教授曾在《中国近现代学校音乐教育之得失》[①] 一文中分析了近百年来中国学校音乐教育的“得”在于：（1）引进了欧洲近现代音乐教育体系，使中国音乐教育走上系统化、规范化

的道路；（2）培养了大批优秀人才，为祖国争得了荣誉；（3）引进西洋近现代音乐及其理论，开拓了视野，促进了东西方音乐文化交流；（4）促成了某些新音乐形式的诞生，推动了中国音乐的发展。这些新音乐体裁形式包括：声乐方面的艺术歌曲、群众歌曲、合唱曲、大合唱、清唱剧，器乐方面的各种欧洲乐器的独奏曲、重奏曲、管弦乐曲、交响曲、协奏曲以及歌舞剧、歌剧、舞剧音乐等。近百年来中国学校音乐教育的“失”在于：在学校音乐教育中，以欧洲音乐和音乐理论体系为基础对学生进行教育，忽视了中国音乐理论体系的深入探讨和教学，助长了妄自菲薄、盲目崇洋的思想的产生，不利于民族优秀音乐文化的弘扬与发展。

在近现代学校音乐教育中，很多有识之士为中国民族音乐理论的研究和教学做了大量的有成效的工作，其中，20世纪20—30年代北大音乐传习所以及后来的北京、上海的许多大学和音乐学校；新中国成立以来的中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院等，将中国民族音乐及其理论引进大学课堂。近年来，将民族器乐引进中小学音乐课堂，以及在专业音乐院校、师范院校和综合性大学音乐院系加大民族音乐及其理论专门人才的培养力度，都是对民族音乐教育缺失的弥补。

我们应当如何来从事对中国传统音乐、民族器乐的传承呢？笔者认为，应当从进入、深入、融入的三个阶段，从音与形、感情表达方式、神韵与创新的三个层次，来引导下一代学习、理解、传承弘扬中国传统音乐。

（一）进入，是学习中国传统音乐、民族器乐的第一阶段。在这一阶段应当引导学校中的青少年学生虚心拜人民群众为师，拜艺人为师，通过听、唱、奏、背，逐渐熟悉中国传统音乐、民族器乐的音乐形态特征。在中国传统音乐中，包括：以十二律为

基础的三分损益律、纯律、十二平均律等三种律制的并用，以无半音五声性三音列并置为特点、讲求色彩性的宫调体系，弹性节奏节拍和“散、慢、中、快、散”的渐变节奏规律，以“带腔的音”为基础的多重音乐结构层次和“渐变”为特点的音乐结构原则，音高定量、时值定性的记谱体系，音响表现形式以单音性为主等音乐形态特征。在民族乐器演奏和民族器乐中，有：重人声、多样化以及对于噪音的有限度、有效运用的音色追求，适应表现“带腔的音”的乐器及其演奏手法（如滑指、颤指、吟揉淖注等）的运用等。只有深谙各乐种的音乐形态特征，掌握各乐种内部各乐曲、曲牌、板式的演奏技法，或者是该地区该时代的音乐形态特征，才能得到群众的普遍认可。

（二）深入，是学习中国传统音乐的第二阶段。要深入到传统音乐、民族器乐的表情层面，体会人民群众是如何得心应手地运用自己所熟悉的音乐语言来表达自己感情的。

音乐是人类情感表达最为直接和生动的方式之一。中国传统音乐是中华民族情感表达最为直接和生动的方式之一。正是由于人们感情表达方式的差异，所以才导致了各种不同的音乐体裁形式、民族器乐乐种及其艺术特点的产生。例如，我国南方人与北方人感情表达方式具有较大的差异，北方人性格直爽、粗犷，因此在山西大鼓乐、山西八大套、鲁东南鼓吹乐、河北吹歌等体裁形式中，其感情表达方式以直率、奔放、激越为特点，旋律音调多出现四度、五度、八度，甚至八度以上的大跳进行，演奏起来气势磅礴、气度辉煌。南方人，尤其是江浙一带的人，生活在山明水秀的自然环境之中，性情温文尔雅，感情表达方式比较含蓄、委婉，因此其旋律音调多为大二度、小三度的连接，即使有六度、七度的跳进，也往往是在大跳之后接以相反方向的级进，使音乐感情的表达显得柔婉、内敛。江南丝竹、福建南音等演奏起来悠

扬优美、温柔典雅。在中国传统音乐的传承中，各民族、各地域的人民群众，十分注重各种音乐体裁形式在情感表达方式方面的传承。除了各民族、各地域的人民群众有不同的音乐体裁形式和情感表达方式之外，不同阶层的人群在不同的生活环境也有不同的音乐体裁形式和情感表达方式。例如，一般庶民百姓，在旧时代的民间器乐演奏，成为民俗行事的重要组成部分，用器乐演奏来表达婚丧喜庆等民俗活动中的喜怒哀乐。文人士大夫，以古琴音乐来陶情冶性，用词调歌曲来直抒胸臆，在雅集型的音乐聚会中寄托思古之幽思，抒唱现实之感慨。封建统治者，出行巡视以军乐壮声威，祭祀典礼用仪式歌乐赞颂祖先功德、皇恩浩荡，内廷宴饮以声色管弦娱乐身心。宗教信众，或者在经文颂唱中宣导教义，或者以音乐配衬各种法事，用以敬天地、通鬼神。

以上这些不同阶层人群在不同文化背景中使用的不同音乐，都是“典型环境中典型感受”的生动表达，具有不同的艺术特点，真正体现了“文化中的音乐”和“音乐中的文化”，即音乐作为文化的一个组成部分，它产生于文化，同时又在许多方面真实地体现了该文化的特点和内涵。

（三）融入，是学习中国传统音乐、民族器乐的第三个阶段，要把理解中国传统音乐意蕴和神韵作为追求。

叶朗说：“这种以情感性质的形式所揭示的世界的意义，就是审美意象的意蕴。”[②] 意蕴作为音乐作品审美感兴、审美体验的对象，产生于意向行为的过程中，离不开意向行为；存在于审美体验活动中，而不能超然地存在于客观的对象上。意蕴只能在直接唱奏过程中得以表现，由听众在直接听赏作品的时候感受和领悟，而很难用逻辑判断和命题的形式把它表达出来。正如陶渊明诗中吟咏的“此中有真意，欲辩已忘言”，也就是说，中国传统音乐作品的意蕴很难用逻辑的语言把它“说”出来。如果你一定

要“说”，那就要把“意蕴”转变为逻辑判断和命题，音乐作品的意蕴就总会有部分的改变或丧失。比如古琴曲《流水》，其意蕴必须在你自己直接听赏演奏家的演奏时才能感受和领悟，而不能靠演奏家或听过这首乐曲的人给你“说”，他“说”得再好，和作品所表现的“善哉，峨峨兮若泰山！”“善哉，洋洋兮若江海！”并不是一回事。在中国传统音乐、传统器乐作品中，甚至会追求用最简练的手法，去表现最为丰富的意蕴，所谓“欲知琴中趣，何劳弦上声”（陶渊明诗）。如果说，理论作品的内容是用逻辑判断和命题的形式来表述，具有确定性和有限性的话，那么，音乐作品的意蕴却蕴涵在意象世界之中，在听赏过程中使意象世界得以复活，因而使传统音乐的意蕴带有多义性，带有某种程度的宽泛性、不确定性和无限性。“王夫之用‘诗无达志’的命题来概括诗歌意蕴的宽泛性和不确定性的特点。‘诗无达志’，就是说诗歌诉诸人的并不是单一的确定的逻辑认识。”③ 这一命题似乎也可以用来概括传统音乐意蕴的宽泛性和不确定性的特点。在这里，仿照“诗无达志”的词语结构，在传统音乐领域生发出“乐无达意”。正因为“乐无达意”，传统音乐的意蕴具有宽泛性和某种不确定性、某种无限性，所以不同的听赏者对于同一首乐曲可以有不同的感受和领悟，带来传统音乐欣赏中的美感的丰富性。这种“丰富性”也是可以阐释的，只是“美不自美，因人而彰”（柳宗元语）。“一部文学艺术作品，经过‘人’的不断的体验和阐释，它的意蕴，它的美，也就不断有新的方面（或更深的层面）被揭示、被照亮。从这个意义上说，艺术作品的‘意蕴’，艺术作品的美，是一个永无止境的历史的显现的过程，也就是一个永无止境的生成的过程。”④

在中国传统音乐、民族器乐中，无论是创作、表演和欣赏都十分重视“神韵”。和意蕴更偏向于感情的体验和领悟相比较，神韵更多的是传统音乐作品对于独特音乐表现手段的运用，尤其

是以自己特有的唱奏方式诠释作品，并以此来更为深邃地表现其音乐文化内涵，形成一种风格特点。它更倾向于形式方面的深层次内涵。例如，古琴演奏中的神韵，指的是古琴艺术家在演奏乐曲时所表现出来的擘、托、抹、挑、勾、剔、打、摘等手法运用的分寸感、适度感，并且体现出丰富的内涵和浓郁的韵味，使人得到精神和韵味方面的品吟和享受。尤其像《梅花三弄》的弹奏那样，清新飘逸，典雅优美，借物咏怀，借赞颂梅花的凌霜傲雪、清雅芬芳，来寄寓清雅恬淡、高洁纯正的品格情操。

然而，只此还不够，在学校民族器乐的传承教育中，还应当追求音乐文化身份的认同。音乐艺术作为一门人文学科，其本质上是属于“人”学，其最终目的在于唤醒和引导潜藏在每个人身上的“人文需要”，培养“人文关怀”，树立起高尚的“人文理念”和“人文信念”。所以，在中国传统音乐、民族器乐学习的融入阶段，不仅要使中国传统音乐文化基因得以纵向的深度传承，更重要的是要学会对人生意义的反思，以音乐形式体验自我、认识自我、表达自我，进而产生个人身份、民族身份、文化身份的认同。还要能够以主体性身份正确对待中国传统音乐、民族器乐、西方专业音乐以及世界各民族的音乐文化，能够有效地防止或纠正目前在某些人身上所存在的音乐文化主体性缺失或错位的音乐文化身份认同问题，充分认识我国传统音乐、民族器乐丰富而深厚的文化底蕴，以学习、传承中国传统音乐、民族器乐为荣，以发展、创造中国传统音乐、民族器乐为荣，时刻感受与徜徉于其博大而精深的音乐文化氛围，进而树立起热爱中国传统音乐、热爱民族、热爱祖国的意识。

如果要说中国传统音乐、民族器乐在学校传承的终极目标的话，以上这些民族文化身份认同，以及传统音乐、民族器乐的传承创新就是其永无止境的终极目标。我们要在追求音乐文化身份认同的同时，积极引导青少年学生进行中国传统音乐、民族器乐

的创新探索，求新求变，从而在继承传统的基础上超越传统，为中国传统音乐、民族器乐的传承创新做出应有的贡献。

注　释

① 王耀华：《中国近现代学校音乐教育之得失》，载王耀华著《乐韵寻踪》，上海音乐学院出版社2007年版，第461-471页。

② 叶朗：《美在意象》，北京大学出版社2010年版，第64页。

③ 叶朗：《美在意象》，北京大学出版社2010年版，第281页。

④ 叶朗：《美在意象》，北京大学出版社2010年版，第284页。

五线谱在民族器乐教学中的应用

——以笛子教学为例

郝益军[①]

（山东艺术学院教授、副院长）

摘　要：目前，我国音乐类艺术院校在民族乐器的教学中使用五线谱已较为普遍，新的时代专业作曲家创作的民族音乐作品和乐队谱也多用五线谱。随着对外交流的日益频繁，五线谱的应用会越来越普及，故既能看简谱又能视五线谱演奏，应是民族器乐演奏者不可或缺的技术。笛子作为一件传统乐器，它的演奏是以首调概念为基础的，在使用五线谱时，会碰到笛子的选择、指法的选择、首调与固定调的使用等问题。本文采用以点及面的方法，以五线谱在笛子教学中的应用为例进行综述，较为直观地反映出五线谱在现代民族器乐教学中的应用价值。

关键词：五线谱；民族器乐；教学；笛子

我国专业音乐类艺术院校的民族器乐教学，对于五线谱的应用已较为普遍。从音乐发展角度和国际间交往来看，对于五线谱的使用应是大势所趋，可以说，不论是新世纪专业音乐教师，或是音乐专业的学生，能够熟练地应用五线谱逐渐成为音乐工作者的一项必备专业技能，五线谱的应用领域也涵盖了整个音乐体系的各层面。随着社会的发展进步，以及对外音乐文化交流的日益

频繁，五线谱的应用会越来越普及，由此看来，民族器乐的发展如果能够通过五线谱这一媒介合理地进行，必将使我国优秀的民族器乐曲更快、更广泛地传播到世界各地。但在实际的民族器乐专业教学当中，五线谱的应用仍然处于“被动”状态，用五线谱演奏还并不十分普及。对于民族器乐专业的学习者来说，“不习惯”使用五线谱，思想观念上对五线谱认识的偏颇，五线谱技术上的运用困难等问题时时困扰着他们。下面就全面梳理一下西方记谱法的传入及其在民族器乐教学过程中的应用情况。

一、音乐记谱法的传入及应用

音乐记谱法在音乐中的地位，有如文学中的文字、语言的记录一样重要。“语言的记录是：思想（口语）→文字（文本）→口语。音乐记录是：乐思→乐谱（文本）→音乐。”[②] 同样，记谱法的逐渐完备也影响着音乐的发展。欧洲音乐的记谱法在其自身的发展演变过程中，曾经产生了多种记谱方式，如四线谱、字母谱、纽姆谱乃至后来发展成型的简谱、五线谱等。当这些记谱法传入中国，以简单易懂、方便书写、准确直观等特点见长，逐渐地替代了我国特有的减字谱、工尺谱等记谱方式。

1. 简谱的传入及应用

简谱是西洋乐最为简易的一种记谱法。16 世纪中叶初步形成于欧洲，17—18 世纪先后经法国天主教“方济各会”会士苏埃蒂及法国思想家卢梭等人的加工而渐趋完备。18 世纪后期，经由美国传至日本，并在当时的日本音乐教育中普遍使用。20 世纪初期在中国兴起的学堂乐歌直接效法日本的音乐教育，也沿袭了日本使用简谱的做法。这一时期，用简谱出版的歌曲集，有沈心工编《学校唱歌集》、倪觉民编《女学唱歌》、胡君复编《唱歌游戏》等。由于简谱只使用七个阿拉伯数字表示阶名，简明易学且印刷方便，特别是它与五线谱首调唱名法相对应，便于记录

和推广，因此，传入不久就受到群众的欢迎，并得到广泛应用。从此，1（do）、2（re）、3（mi）、4（fa）、5（sol）、6（la）、7（si）式的数字简谱逐渐替代了我国传统的工尺谱，在民族器乐曲的记录、传播方面也得到了较为广泛的应用，它对于我国音乐文化的发展及普及社会音乐教育起到了推动作用。

2．五线谱的传入及应用

五线谱是欧洲最为常见的记谱方式。1714 年由德理格编纂、康熙皇帝钦定的《律吕正义·续篇》开始把五线谱介绍到中国，其后，随着西方传教士对赞美诗的传播和出版，以五线谱为主的西洋记谱法首先在信教者中间传播开来，但当时只是在宫廷和教会中使用，范围很小。“现在世界通用的比较科学的五线谱，虽然在 18 世纪中叶就已经在中国的出版物中出现，然而真正得到普遍应用还是 20 世纪以来的事。”③ 20 世纪初，随着新式中小学音乐课的开设和学堂乐歌的普及，五线谱也开始得到普遍应用，例如1906年出版的辛汉编《中学唱歌集》、1909年出版的胡君复编《新撰唱歌集》1—3集等，都是运用五线谱记录。在中国民族器乐方面，1929 年 3 月出版的《音乐杂志》第一卷第六号中，用五线谱刊登了一首中国直箫曲《Romance》（浪漫曲），作者是加拉士·拉多尔。另外，1933 年出版的《刘天华先生纪念册》一书中分别使用了工尺谱和五线谱两种记谱法，主要收录了刘天华先生的二胡曲、琵琶曲及练习曲等，说明这一时期五线谱在民族器乐曲中的应用与传播有了一定程度的应用。

五线谱可以说是当今音乐界应用范围最广的一种记谱法。与其他主要用文字或阿拉伯数字为记录方式的记谱法如简谱、工尺谱、减字谱等相比较，五线谱更科学、更方便，也更具艺术性。作为当今世界上最为流行的记谱法，五线谱仿佛是有声世界的通用文字，促进各民族音乐的交流与融合；它又像是一把万能钥匙，为乐人开启一扇扇通往不同国度的音乐圣殿之门。

二、民族器乐教学中五线谱的应用

20世纪初，在五四新文化运动的影响下，民族音乐家刘天华先生一生秉承“必须一方面采取本国固有的精粹，另一方面容纳外来的潮流，从东西方的调和与合作之中，打出一条新路来”的艺术观，为民族音乐的发展开辟了新路。在记谱法方面，他首先使用五线谱整理记录京剧名家梅兰芳唱腔向世界传播中华民族的文化精粹。之后，陆续有民族器乐开始用五线谱记谱。

在长时间的民族乐器发展过程中，无论是民族音乐的资深专家学者，还是民族器乐的优秀演奏家们，在民族器乐的理论著作、演奏技法的改革和创新、曲目的大胆创作和创新等三个方面进行探索，在其各自工作领域不懈追求着、完善着，为我国的民族音乐发展创造了一个又一个的“民族奇迹”。但是我们不难发现，时至今日中国的民族器乐在演奏与教学、乐谱记录及教材编纂等诸多方面，仍然未能将五线谱进行充分的推广应用，虽然在“大形势”下五线谱的应用越来越广泛。这就给了我们一个值得思考的问题：究竟为什么民族器乐运用五线谱难以推广？

首先，在民族器乐教学及应用当中，国人的音乐审美习惯削减了对于五线谱使用的兴趣。中华民族固有的审美趋向要追溯到河南舞阳贾湖骨笛之时，早在那时的人们便有了五声音阶的萌芽。随着中国的音乐文化历朝历代演变至今，中国人特有的审美情趣及音乐思维方式，比如传统音乐审美中天人合一、中庸祥和的听觉习惯、乐器构造及定弦，甚至于“首调感觉”等因素，已经固化在了人们的心灵深处。从学堂乐歌以来，我们在民族音乐启蒙教育的初始，就采用简谱作为音乐传承的主要媒介，音乐教材的定制方面也逐步形成了使用简谱并用首调记谱的习惯。

其次，民族器乐读谱时大多采用首调唱名法，调式调性易于掌握，而五线谱主要采用固定唱名法。首调视谱，就是每个调都

按自己的本调唱名读谱，在五线谱中线与间的唱名是不固定的。“调”的概念因主音音高的不同位置而变化。固定调视谱，就是不管什么调，都按照C调的唱名读谱，遇到什么调的调号，就按调号要求升降相关的音。固定调视谱对于采用十二平均律的西洋乐器而言既是合理的应用，又方便有效，但对民族器乐视谱来讲就存在了许多的问题，比如用固定唱名法读谱会在音准把握上增加一定的难度等。笙是我国普遍使用的乐器，中音笙比高音笙低八度，两种笙均以高音谱表记谱，低音抱笙则是用低音谱表记谱。二胡是d/a定弦，高胡则是a/e定弦，虽用高音谱表记谱，但记谱时可比实音低八度记谱。古筝则是以五声音阶顺序定弦，常采用“以韵补声”的方式丰富乐调，这些不确定的音高概念，也很难在五线谱中明确、严格地记录。民间艺人与乐手也是中国民族器乐传承的重要力量。民间鼓吹乐手所谓的“调”就是指某种指法或把位，所以在实际演奏中是指首调概念与把位、指法的有机结合。每种民族乐器有不同的构造，基本上采用首调定弦法，而且每种乐器因其音域不同，在五线谱谱表的选择上也有差异，所以运用五线谱固定唱名法，其难度是可想而知的。

再次，中国音乐的律制与单声音乐使然。众所周知，中国传统音乐采用五度相生律，始终存在“黄钟不能还原”的问题，所以中国民族乐器并不善于转调，即使是需要转调也通常是同宫系统，或上下五度的近关系转调。加之，中国音乐单声思维，也使为西方纵向和声思维模式发展的多声音乐而生的五线谱没有太大用武之地。

最后，中国民族乐器多元并相对缺少统一标识的演奏法，以及口传心授的传承方式，也制约了五线谱的普及。“指法自六朝起讫民国共一〇三六，并有减字而无名称者则为一〇五〇也。”④如此纷繁复杂的演奏法，在五线谱中很难被充分标明。

三、五线谱在笛子教学中的应用

笛子是我们非常熟悉和喜爱的吹奏类乐器，它声音清脆嘹亮，音色优美动听，结构简单又极富表现力，因此，有着广泛的群众基础。自从20世纪50年代笛子这件乐器被搬上独奏舞台以来，经过几十年从事笛子演奏、教学的专家学者的不懈努力，无论从曲目创作、演奏技法到理论著作等方面都有了开拓性的创新，将笛乐演奏艺术推向了一个崭新的高度。1961年在天津音乐学院召开的首届“全国音乐艺术学院（校）笛子专业教材会议”为标志，为做教学主要依据的教材编写开始进入一个相对繁荣时期。这一时期笛子教材的主要特点是对笛子演奏技术、风格流派都有了前所未有的关注与涉猎。从民族民间乐曲借鉴移植来的，以及专门为笛子创作的乐曲大量涌现，而与之相适应的为提高演奏技术的练习曲，或是专门为解决演奏难点的练习曲应运而生。这些笛子教材的出现，使笛子的传承方式逐步开始脱离口传心授的传统教学模式，而向着笛子教学的规范化、系统化和专业化迈进。这一时期教材的编写基本是手刻油印，在这批自编教材中，亦出现了一定数量的五线谱教材，例如天津音乐学院油印版《笛子教材》、上海音乐学院谭渭裕编写油印本《笛子教程》及沈阳音乐学院民乐系管乐教研室编写油印本《笛子教材》曲集上、下册等。随着大量新作品的出现，用传统的工尺谱、简谱已不能全面翔实地记录最新的音响和技法，从而使得用五线谱甚至现代记谱法来记述乐音成为必然。

从中国第一本竹笛五线谱记谱的曲集《笛子独奏曲选集》（蒋咏荷编著，1957年4月）来看，它是有利于笛曲向国外传播交流的，对扩展笛子的国际影响力也起到了一定的积极作用，为今后笛子五线谱记谱奠定了基础。从20世纪60年代开始，音乐出版社也出版了不少笛子单行本性质的五线谱乐曲，如《脚踏水车唱山歌》

《好啊，新疆》等。目前，我国音乐艺术院校竹笛教学中用五线谱已较为普遍。自20世纪80年代大批的专业作曲家将西方十二平均律思维下的纵向和声结合及横向的快速远关系调式转换，以及泛调性、多调性、无调性的现代音乐创作思维介入了笛曲音乐的创作，其音乐作品和乐队谱也多以五线谱的方式记录及传播。随着对外交流的日益频繁，五线谱的应用会越来越普及，所以，既能熟练地使用简谱，又能轻松地驾驭五线谱的应用，是新时代笛子演奏者最不可或缺的"功力"之一。

在笛子教学当中，我们应先改变学生被动地接受运用五线谱技能学习的现状，适量的五线谱视谱训练对于学生的思维能力、视奏能力以及调式概念都有良好的促进作用。笛子作为中国传统民族乐器的代表之一，它的演奏是以首调概念为基础的，在使用五线谱时，会碰到笛子调门的选择、指法的选择、首调与固定调的使用等问题。而在我们现今接触的独奏曲、重奏曲以及合奏曲中，绝大多数是以简谱首调记谱为主。如果笛子用五线谱视谱演奏，会碰到诸如用什么调的笛子和指法的选择，用固定调还是首调概念视谱等问题。

笛子在使用五线谱演奏时，可根据自己的习惯用固定调视奏或首调视奏。传统六孔笛以笛尾向笛头的第三孔按指孔发出的音为标准，来确定是什么调的笛子。例如，第三孔奏出的是C音，就称这只笛子为C调笛；如第三孔奏出的是G音，就称其为G调笛；等等。总之，笛子的第三孔所标的音名，就是这只笛子的调名。笛子的基本指法是筒音作5（sol），也就是第三孔为1（do）。以C调笛子为例，第三孔为1（do）是C音，第四孔为2（re）是D音，第五孔为3（mi）是E音，第六孔半孔或叉口指法为4（fa）是F音，筒音就是5（G音），即C调。筒音作2（re）就是F调，筒音作1（do）就是G调。在同一支笛子上转换不同指法，也就是转换了不同的调。笔者个人认为用固定调视奏较为方便，以C调曲笛为

例，筒音作5（sol）固定指法奏无升降号调号谱，奏出的就是C调，常用音域为小字组g到小字二组a。奏一个降号的调号时，仍依筒音作5（sol）指法视谱，遇7（si）降低半音演奏，即可奏出相当于筒音作2（re）指法的F调。奏一个升号的调号，也仍是依筒音作5（sol）指法视谱，把4（fa）升高半音演奏，即可奏出相当于筒音作1（do）指法的G调。奏两个降号的调号时，还是依筒音作5（sol）指法视谱，遇7（si）和3（mi）都降低半音演奏，即可奏出相当于筒音作6（la）指法的♭B调。用G调笛固定调视谱时，以筒音作2（re），指法固定也很常用。

C调曲笛的固定调视谱演奏是最常用的，也有用其他调笛子固定调进行视谱演奏，如用F调笛固定调视谱时以筒音作1（do）指法固定，常用音域为小字一组c到小字三组的d。用D调笛固定调视谱指法以筒音作6（la）指法固定，常用音域为小字组a到小字二组b，等等。以此类推，在此不逐一例举。在五线谱的实际应用过程中，演奏者可根据个人对指法的熟悉程度，乐曲的音域、调式、调性，以及乐曲的风格特征等来选择笛子和指法，遇到升降号，不同调门的笛子也在各自固定调视谱指法范围内进行升降，奏出的实际效果也就相当于转调和转换指法。

戴亚教授的《八孔笛——新改良竹笛应用教程》（线谱版）⑤，内容共包括九个部分。八孔笛（新改良竹笛）是在不改变传统竹笛固有音阶指法排列的前提下，适应十二平均律律制，方便了笛子演奏中的半音及频繁转调。教材除了独奏、协奏曲外，还配备了大量的练习曲，其中练习曲应用C调曲笛筒音做G演奏或G调梆笛筒音做D演奏的五线谱视谱方法，此种视谱法贯穿于此部教程的所有练习曲。

介于上述笛子在五线谱视谱方法上的问题，笔者在多年积累的教学及艺术实践经验基础上，2001年独立完成了专著《笛子练习曲及乐曲》。此书最大亮点是首创了同一首练习曲采用五线谱

和简谱对照了两种版本，在艺术类院校的笛子教学训练学生五线谱应用能力上有一定的实用价值。书中练习亦是将技术性与艺术性相结合，增强了练习曲的可听性与实用性价值。此专著获山东省文化厅“2002年度山东省文化艺术科学优秀成果”一等奖。这部专著也是对于笛子在五线谱应用上采用固定调视谱问题做了尝试性的探索，得到了笛界乃至民乐界专家同行的认可。书中练习大多经过教学实践的检验，并取得较好效果。

近年来，专业作曲家、笛子演奏家陆续创作、改编、移植了许多优秀笛子作品，如易柯、易加义、张宝庆创作的《阿诗玛叙事诗》，朱毅创作的《秋蝶恋花》，马水龙创作的《梆笛协奏曲》，谭盾创作的《竹迹》，郭文景创作的《愁空山》，杨青创作的《苍》，康炜为两只曲笛而作的《唤》，曲广义移植萨拉萨蒂的《流浪者之歌》，谭谓裕移植莫扎特的《D大调长笛协奏曲》等。这些笛子作品不仅其艺术价值颇高，而且用五线谱固定调演奏甚为方便。进入21世纪以来，一些专业院校从事笛子教学的专家，结合他们多年教学实际和教学经验，陆续出版了一些用五线谱记谱或线谱简谱对照的笛子教材，比如孔庆山著《六孔笛十二半音演奏与教学》，张维良著《竹笛教程1·五声音阶训练》，唐俊乔著《唐俊乔教竹笛》等，丰富了五线谱在笛子教学中的应用范本。

国内各高等音乐类院校以及开设音乐教育专业的其他大中专院校，在其音乐基础课程的教学中，也大多采用五线谱为谱例。虽然这样的教学模式与平时民族器乐专业学生的视谱习惯有一定冲突，但却增强了自身在民族乐器演奏五线谱方面的能力。从音乐传承角度来看，推广五线谱的应用，对于我国民族器乐、民间音乐的记录保存也有它积极的一面。随着民族器乐曲目创作风格的多样化和近现代派风格作品的不断涌现，传统的记谱法及调式、调性概念也受到了严峻的挑战。民族器乐中五线谱推广应用首先要从思想上、传统音乐审美习惯上改变观念，充分认识到积极使

用五线谱的重要性和必然性。

总之，五线谱在民族器乐中广泛应用，可以促进各文化之间的平等交流与对话，进一步增强中国民族器乐和传统文化向世界的传播。

注　释

① 郝益军：男，汉族，山东青州人，硕士学位；现任山东艺术学院音乐学院教授、副院长、硕士研究生导师；主要研究领域：竹笛演奏与教学。

② 叶纯之：《音乐美学十讲》，中国工程出版社 2010 年版，第 79—80 页。

③ 张 前：《音乐表演艺术论稿》，中央民族大学出版社 2004 年版，第 29—31 页。

④ 黄旭东等编：《查阜西琴学文萃》，中国美术学院出版社 1995 年版，第 150 页。

⑤ 戴 亚：《八孔笛——新改良竹笛应用教程》，人民音乐出版社 2009 年版。

20 世纪下半叶手风琴艺术在我国的传播

单建鑫
（河北师范大学音乐学院教授、副院长）

中国手风琴艺术虽然早在20世纪初就已经开始繁衍生息，但真正作为一种音乐艺术形式在中国社会文化生活中传播开来则要晚得多。20世纪后半叶，手风琴艺术首先作为国家意志的体现在人民军队中占有了重要地位，然后借助国家提倡的乌兰牧骑式文艺小分队形式在我国得到了更为广泛的传播，最终以改革开放为契机在社会文化生活中达到了空前的繁荣。

一、20 世纪 50 年代在部队中获得重要地位

1942 年 5 月，中共中央宣传部召集在延安的文艺工作者举行了座谈会，毛泽东曾两次在座谈会上发言，这就是《在延安文艺座谈会上的讲话》[①]。它的中心点是“我们的问题基本上是一个为群众的问题和一个如何为群众的问题”，强调文艺必须为人民大众服务，文艺必须服从于政治，文艺批评必须坚持政治和艺术两个标准。这一讲话全面而系统地阐述了毛泽东文艺思想，成为长期指导我国文化艺术发展的纲领性文件，“大众性”“政治性”在相当长的历史时期成为我国社会文化生活的唯一性内容。

中国人民解放军在战争年代就非常重视部队文艺宣传的作用，

将宣传队视为军事斗争中的一支非军事的重要力量。手风琴这件键盘类和声乐器具有便携性及其在合奏、独奏、独立伴奏以及露天演奏、游动演奏等方面的广泛适用性，因此非常适合部队文艺宣传特征，所以逐渐成为人民军队不可或缺的文艺“战斗武器”。

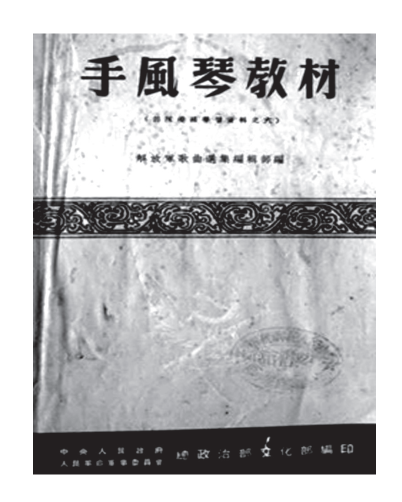
新中国成立以后，中国人民解放军各军区、各兵种都成立了文工团，手风琴继续在各级文艺宣传演出当中，占据着舞台上的重要位置。在部队浓厚的政治氛围中，不断大规模进行广泛的歌咏工作，而手风琴伴奏几乎贯穿整个活动始终，成为部队文艺宣传工作中最为重要的乐器之一。

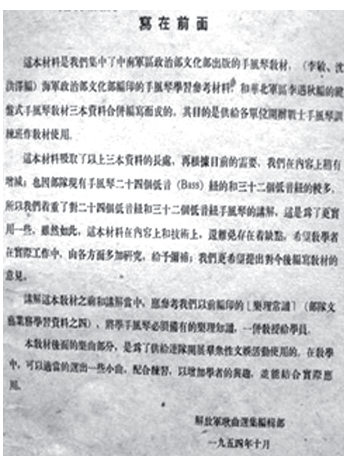
至1951年冬季，我国手风琴还没有实现国产化，所使用的手风琴全部为进口品牌。西南军区文化部为了节约外汇，满足部队开展文娱活动的需要，以行政命令的方式给当时生产任务很少的下属单位重庆乐器修理厂布置了键盘式手风琴的仿制任务。全厂职工经过三个月的时间，对军区送来的一架日本“雅马哈”牌手风琴进行了大量的研究工作，用从军械库找来的弹壳为材料制作手风琴的关键部件音簧，最终该仿制任务取得了成功，中国第一架较为成熟的国产手风琴由此诞生。从此，重庆乐器修理厂改名为以生产手风琴为主业的重庆乐器厂，批量生产“长江”牌手风琴。由于当时部队和地方的文艺工作对手风琴乐器需求量很大，因此，重庆乐器厂职工虽然全力生产但仍供不应求。重庆乐器厂以此为契机迅速发展起来，产量和规模均高速扩张：1952年长江牌手风琴产量为150架，1953年为1500架，而到1957年则达到了年产量8000架，重庆乐器厂工人达到四五百人，[②] 从而为部队提供了充足的手风琴以广泛应用到全军指战员的文化生活中去。

当手风琴乐器制作实现批量生产基本可以满足部队文化生活需要之后，在各大军区、各大兵种中培养掌握手风琴演奏技能的部队基层文艺工作者就成为了当务之急。在这种情况之下，“为了政治宣传的需要，1953年3月，部队根据上级指示举办了数期

手风琴训练班，每期三个月……根据上级指示，为了配合政治宣传，部队必须保证每个师都有琴……”[③]军人以服从命令为天职，在全军各级行政部门的协调努力下，人民解放军在最短的时间内就在各军区、各兵种筹备开办了数期为部队基层文艺骨干举办的手风琴短期培训班，培养了大批能够基本掌握手风琴演奏技能的基层文艺骨干。《手风琴技术基础教程》[④]的“作者简介”部分中提到：“1952 年开始，他受东北军区政治部委派，在东北军区各兵种、装甲兵、长春飞机制造厂和中国人民志愿军铁道兵七师等，先后举办了五届‘手风琴培训班’，同时编著了《手风琴讲义》（东北军区政治部出版），为部队开展文艺活动做出了卓越贡献，受到上级嘉奖。”由此可以想象，在当时的情况下，手风琴在部队的普及力度是非常大的。

1954 年，为了更好地将手风琴在部队中普及使用，中央人民政府人民革命军事委员会总政治部文化部编印的《手风琴教材》以“部队业务学习材料之六”的身份，由解放军歌曲选集编辑部编辑完成并正式下发全军（见图：部队业务学习材料之六《手风




寫在前面

這本材料是我們集中了中南軍區政治部文化部出版的手風琴教材，（李敏、沈洪澤編）海軍政治部文化部編印的手風琴學習參考材料，和華北軍區李遇秋編的鍵盤式手風琴教材三本資料合併編寫而成的，其目的是供給各單位開辦戰士手風琴訓練班作教材使用。

這本材料吸取了以上三本資料的長處，再根據目前的需要，我們在內容上稍有增減；也因部隊現有手風琴二十四個低音（Bass）鍵的和三十二個低音鍵的較多，所以我們着重了對二十四個低音鍵和三十二個低音鍵手風琴的講解，這是為了更實用一些，雖然如此，這本材料在內容上和技術上，還難免存在着缺點，希望教學者在實際工作中，由各方面多加研究，給予彌補；我們更希望提出對今後編寫教材的意見。

講解這本教材之前和講解當中，應參考我們以前編印的［樂理常識］（部隊文藝業務學習資料之四），將學手風琴必須備有的樂理知識，一併教授給學員。

本教材後面的樂曲部分，是為了供給連隊開展羣衆性文娛活動使用的，在教學中，可以適當的選出一些小曲，配合練習，以增加學者的興趣，並能結合實際應用。

解放軍歌曲選集編輯部

一九五四年十月

部队业务学习材料之六《手风琴教材》

琴教材》）。这本教材是解放军歌曲选集编辑部集中了中南军区政治部文化部出版的《手风琴教材》（李敏、沈洪泽编）、海军政治部文化部编印的《手风琴学习参考材料》和华北军区李遇秋编的《键盘式手风琴教材》三本资料合并编写而成的，其目的是供给全军各单位开办战士手风琴训练班做教材使用。

“中央人民政府”—“人民革命军事委员会”—“总政治部文化部”，通过对这一连串编印发行单位的名称可以看出，全军培养手风琴演奏骨干的行为并不只是“总政治部”的意见，也不只是“人民革命军事委员会”的决定，而是代表国家最高行政权力的“中央人民政府”的命令，或者可以说手风琴艺术以最高国家权力机构行政命令的方式，作为国家意志的体现进入到了中国人民解放军的序列中去。

由于人民解放军中将手风琴学习上升到了“政治”的高度，所以在全国各大军区、各大兵种都将手风琴的学习放在了相当重要的地位。随着各种手风琴训练班中来自各基层单位的学员合格结业成为文艺骨干返回连队，手风琴在人民军队文化娱乐生活中的重要地位不断巩固。60 年代以后，部队文艺工作者下基层慰问演出中，几乎所有的伴奏任务是由手风琴来担任的。手风琴成为部队文娱生活中最为常见的乐器种类，并通过军地文化交流、军人复员转业等途径从部队向地方快速渗透传播了出去。随着一批批战士们的入伍、服役、复员不断轮回，脱下戎装回到地方工作的老兵们心中却永远留下了不变的手风琴情结。他们对手风琴的这种深厚感情，为手风琴在全国范围内最为广泛的基层普及起到了重要的作用。

二、20 世纪 60—70 年代借助国家倡导传遍全国

20 世纪 50 年代手风琴实现大规模国产化以后，手风琴以其携带方便、声音洪亮、和声丰富，演奏时不受环境限制，既可伴奏

又可独奏的特征成为群众性文娱活动中不可缺少的乐器，在部队、工厂、学校以及专业、业余文艺团体中均占有极为重要的地位。

50 年代中期，音乐表演艺术团体逐步走向规范化和专业化，这顺应了我国社会文化生活客观形势的发展需要，固定剧场的演出有利于音乐表演艺术的发展和完善。然而从另外一个角度来说，同样也对我国社会文化生活产生了不利因素，例如对深入农村、山区和基层等流动表演造成困难，特别是到类似牧场那种人口分布相当分散的地区表演，这个矛盾则更为突出。

1957 年 6 月，内蒙古大草原上诞生了第一支由音乐舞蹈工作者组成的“乌兰牧骑”文艺工作队，他们常年深入牧民定居点渲出，受到当地群众的热烈欢迎。

“乌力吉陶克套、伊兰、乌云毕力格等 9 个牧民儿女聚集在苏尼特右旗，举起了内蒙古第一支乌兰牧骑的旗帜。带着手风琴、四胡、马头琴、蒙古笛，坐着一辆大马车，把丰富多彩的节目送到蒙古包，送到浩特里，送到田野上。由于乌兰牧骑非常适合农牧民的需要，所以很快得到推广和普及，到 1963 年已有 30 支，而且在 1964 年进京汇报演出时获得极大成功，得到毛主席和周总理的充分肯定。”⑤

作为一件和声乐器，手风琴体积小便于携带，非常适合这种流动性强的演出活动，因此成为了这个队伍中不可或缺的重要乐器，在演出活动中发挥着举足轻重的作用。这种以“小、快、灵”为特征的演出小分队受到了广大牧民的热情欢迎，同时他们的节目内容贴近时代、贴近生活、贴近群众，与“大众性”“政治性”的文艺指导方向高度一致，因此得到党和国家领导人的高度赞扬。“乌兰牧骑”随即成为一面旗帜，国家号召全国文艺工作者向他们学习，把社会主义文化艺术的普及工作做到田间地头，认真贯彻毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神。1965 年 6 月，文化部在周恩来的指示下组织内蒙古 3 个“乌兰牧骑”代表队，分

赴全国28个省、市、自治区进行了历时7个月的巡演，全国各地文艺工作者学习乌兰牧骑的热潮达到了顶峰，手风琴也作为“乌兰牧骑”最重要的乐器而成为千百万人梦寐以求的骄子。“1965年12月22日下午，刚刚完成全国巡回演出任务的乌兰牧骑队员，来到中南海紫光阁，受到周总理的接见，并共进便餐。”⑥

乌兰牧骑嘹亮的手风琴声通过电波传遍红色中国每一个角落的时候，尚在幼年时期的中国手风琴艺术就已经在人们眼里“根红苗正”，成为一个“革命的符号”——哪里有手风琴，哪里就会响起嘹亮的革命歌曲。手风琴从此被人们淡忘了外来西洋乐器的身份，作为深入到革命群众中间的红色乐器而得到了较为广泛的认可。

1966年举世瞩目的“文化大革命”开始以后，空前浩劫和灾难淹没了整个中国的大地，党和国家在各个领域都损失惨重，而中国音乐艺术也遭受到了前所未有的重大灾害的破坏。音乐界出现了混乱，国家的专业音乐团体、机构和所有正常的音乐和艺术活动几乎瘫痪。手风琴在这一时期却因为其“革命”的身份而享尽“荣耀”，不仅没有因为是西洋乐器而被冠以“封资修”彻底消失，反而以革命需要的名义得到了更为广泛的应用。在此期间，中央文革多次举行大规模“‘文化大革命’路线”主题歌咏活动，其他各种形式的宣传活动也层出不穷。手风琴以它和声乐器声音洪亮、易于携带的实用性，完全适应灵活机动的宣传队节奏而成为革命歌曲伴奏的中流砥柱，得到了在中国大地万马齐喑时期迅速普及的一个特殊机会。很多人是在“文革”之中开始深入了解手风琴的，“文化大革命”的政治气氛为手风琴艺术的发展提供了罕见的宽松环境。手风琴充分显示了它的优越性而在全中国得到了最为广阔的普及，速度之快，范围之广，在世界乐器发展史上也是绝无仅有的。作为政治宣传工具，手风琴伴奏几乎出现在所有的演出现场中。与其他艺术形式发展过程相比，这时的手风

琴可以说是一种“畸形”发展的艺术品种，因为一个没有理论体系、没有作品积累、没有高水平演奏家群体的西洋乐器门类，居然能在“全国江山一片红”的时候得到人们最为广泛的承认，这是有违艺术发展规律的。但是，对于手风琴本身来说，是否“畸形”发展并不重要，重要的是抓住这一难得的机遇，迅速成长起来。

手风琴在当时的主要任务就是为歌曲提供伴奏，即便有少数纯手风琴作品，也是对歌曲或舞蹈音乐片段进行即兴性质的变奏而成。当时具有代表性的手风琴独奏、重奏作品虽然大多是根据歌曲和样板戏唱段改编而成的，仍然带着明显的即兴伴奏痕迹，且和声单调、技巧简单，但毕竟我国手风琴原创作品在这段时间一定规模地出现了，因此有着非同寻常的历史意义。例如，杨智华根据同名歌曲改编的手风琴独奏曲《草原上升起不落的太阳》，根据革命现代京剧《智取威虎山》选段改编而成气势磅礴的手风琴独奏作品《打虎上山》，根据舞剧《红色娘子军》中的舞蹈音乐改编的《快乐的女战士》；常治国根据同名歌曲改编的手风琴曲《柯尔克孜人民歌唱毛主席》；王邦生根据同名歌曲改编的手风琴独奏曲《草原上的红卫兵见到毛主席》；王碧云根据同名歌曲改编的手风琴二重奏《火车向着韶山跑》；张自强根据同名歌曲改编的手风琴独奏曲《学习雷锋好榜样》；储望华根据革命现代舞剧《白毛女》改编的《白毛女组曲》；等等。

三、20 世纪 80—90 年代改革开放后的大规模普及

手风琴艺术归属于上层建筑，而经济基础决定了上层建筑。因此，手风琴艺术在中国的发展与我国经济生活密切相关。

在 20 世纪前半叶，我国经济极不发达，在手风琴没有实现国产化之前，乐器完全依赖进口的状况下，手风琴艺术在中国的发展也异常缓慢。手风琴艺术只是在经济基础较为雄厚的东北地区和上海地区有所发展。1939 年初冬，《八路军大合唱》在延安的

八路军大礼堂进行首次公演，只有一架手风琴伴奏[⑦]。很难想象，威武雄壮的《中国人民解放军军歌》[⑧] 就是在这种情况下首演的。在经济极为困难的情况下，作为上层建筑的手风琴艺术没有可能做出大的发展。

新中国成立以后，我国在很短的时间内进行了社会主义改造，建立了国家工业化的初步基础，国民经济有了根本性好转。在1952年我国手风琴实现大规模国产化以后，中国手风琴艺术借助政治上的有力条件获得了极为广泛的传播。但需要注意的是，手风琴艺术在改革开放前的快速发展是建立在非正常的社会环境下的，与其他艺术门类被遏制的特殊历史时期下大众对艺术的渴望集中倾注在手风琴艺术之上密不可分，这是一种非常态的发展状况。改革开放以前，手风琴在中国的表面繁荣局面是国家意志的体现，薄弱的经济基础决定了手风琴艺术发展必然受到社会生活环境的极大局限。即便是手风琴占据全部音乐表演舞台的时候，能学习这件乐器的也只能是极少数人，因为这些乐器基本是公费购置的。

当时的手风琴虽然价格适中，但因为当时中国经济发展水平较低，手风琴也并不是普通家庭能够负担到起、能买到的，大部分人只是对其进行耳闻目睹，即便是舞台上的手风琴演奏者几乎使用的全部都公家的乐器。当时我国的经济发展状况决定了普通家庭自费购买一架手风琴是力所不及的，因此拥有一架自己的手风琴成为千百万年轻人求之不得、辗转反侧的梦想。

“1970年，鹤岗市成立文工团……这个团共30多人，全部乐器只有两把二胡，一架手风琴，可怜兮兮，简陋不堪。”[⑨] 在这种经济水平较低的社会生活环境下，大众艺术教育只能是一种奢望，手风琴虽然表面上风光一时似乎已经遍及全国每一个角落，但经济水平的落后却使希望学习掌握它的普通人没有接触到它的可能性。

在1976年“文化大革命”结束后，党和国家拨乱反正，正确的政策导向对中国音乐文化在很短的时间内进行了复苏，并在社会上形成了百花齐放的繁荣局面，中国的手风琴艺术因此也进入了一个新的阶段。在宽松的社会环境下，我国手风琴艺术经过了几十年的积淀过程，获得了令人瞩目的进展。1977年，全国高等院校再次开始了正常招生，各高校的手风琴专业也开始恢复教学活动，手风琴在我国的专业教育领域重新恢复了生机。

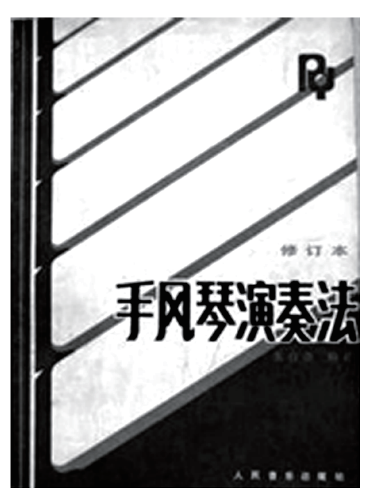
在20世纪80年代，我国手风琴乐器制造方面有了重要进展，天津乐器厂于1984年仿制德国霍纳185BS自由低音手风琴获得成功，为专业自由低音手风琴教学提供了物质保证，在我国乐器制作的历史上具有里程碑的意义。各级音乐表演艺术团体中的手风琴演奏家也与此同时恢复了演出活动，各地的手风琴比赛等相关艺术活动在全国各地经常性地开展，手风琴艺术在我国社会生活中占有着重要地位。

改革开放以后的80年代，我国经济水平有了巨大的发展，人民生活水平普遍有了大幅度的提高，普通家庭购买一架手风琴已经不会成为沉重的负担，手风琴艺术终于被纳入了大众普及音乐教育视野。曾经的青年人和中年人，即这时的中年人和老年人们心中的手风琴情结开始复苏了。“自己年轻时没有条件学习、拥有手风琴成为终生的遗憾，这样的事情绝不能在自己的孩子身上再次重演，要在自己的子辈（或孙辈）身上圆自己的手风琴梦。”这种普遍思想支配之下，使很大一部分儿童在家长全力支持之下投入到了手风琴艺术教育中来。

20世纪80年代至90年代初，手风琴在中国的普及发展出现了空前的繁荣。各类手风琴培训班如雨后春笋，各手风琴生产厂家满负荷工作仍供不应求，休息日到处都能看到家长背着手风琴带孩子去上课的身影。张自强1972年编著的《手风琴演奏法》[10]至修订版[11]在1984年第15次印刷时印数已经达到了999740册，

手风琴的学习人数与规模可见一斑（见图：张自强《手风琴演奏法》及修订版）。这种空前的繁荣与之前手风琴借助国家意志达到的繁荣现象是不同的，它是建立在国家经济大幅度发展、群众生活水平迅速提高后对艺术教育的渴望的基础上的，是顺应艺术发展规律的必然繁荣。





张自强《手风琴演奏法》（左）及修订版（右）

90年代初中国手风琴艺术的繁荣现象，究其原因是经历过“文革”的人们在新的历史时期手风琴情结的一次总爆发。“文革”这一政治现象虽然形式上在1976年正式宣告结束，但它在社会文化领域的后续影响还会延续相当长的一段历史时期，手风琴在80年代至90年代初的超强闪光，就是这种延续在经济复苏后社会生活中的综合表现。

至此，手风琴在中国已经形成了较为完整的教育和传播体系。首先是小学和中学音乐课堂教学中，手风琴和脚踏风琴成为使用率最高的乐器，学生们对手风琴非常熟悉。其次，全国各地少年宫、文化馆等均大量开设手风琴业余培训班，在学人数不断增长再次，

全国性、地方性手风琴专业组织确立，由专业委员会组织的各种级别的手风琴比赛活动与专业交流越来越频繁。最后，在专业教学领域，由于多次聘请外国手风琴专家来表演和讲座，使得我国专业教学水平有了长足的提高，艺术视野有了极大的开阔。

在专业教育领域，形成了从音乐学院附小、专业艺术学校、音乐学院附中、专业专科教育、专业本科教育和专业硕士研究生教育完整的手风琴学科教育体系。在业余教育方面，青少年宫、群艺馆等官方组织与业余手风琴学校、培训班等共同组成了庞大的手风琴业余教育队伍。另外，除了地方手风琴艺术教育以外，军队中也不定期地举办手风琴培训班培养部队文艺骨干。

1993年8月初，在新疆维吾尔族自治区首府乌鲁木齐市举办了“金雪莲国际手风琴艺术节”，而稍后的8月11日北京“首届中国国际手风琴艺术节”也成功举办，从此中国手风琴艺术正式与国际社会开始了广泛的交流活动。在艺术节上，来自俄罗斯等国手风琴大师们用音乐会上的精彩演绎使手风琴界切身认识到了我国与国际先进水平之间的巨大差距。从此，手风琴表演艺术水平也在短短几年内有了大幅度的提高，国内优秀手风琴作品的匮乏迫使手风琴爱好者把目光投向国外优秀作品。与此同时，随着国际交流的日益频繁，国外高水平手风琴原创作品大量被引进我国并迅速广为传播。

结 语

新中国在乐器制造业取得的巨大成就为手风琴艺术在我国的普及提供了良好的物质保障，而在表演艺术方面，手风琴首先在部队中得到了大规模的普及。从20世纪50年代开始，部队手风琴表演艺术的发展无论在演奏员规模还是在艺术水准方面都走在了全国的前列。与此同时，地方各级文艺团体中的手风琴也以伴奏为主要形式得到了广泛的应用。60—70年代时，手风琴艺术在

国家倡导之下以“革命需要”的名义得到了更为广泛的传播，特殊时代的政治需求为手风琴艺术的发展提供了罕见的宽松环境。自 80 年代改革开放以后，中国政治经济都有了翻天覆地的变化，人民生活水平有了大幅度的提高，宽松的政治环境与快速的经济发展使得艺术教育逐渐成为大众的迫切需求，手风琴艺术也在这种大环境下得到了极大的发展，中国手风琴音乐文化的建设步入一个崭新的阶段。

注　释

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，人民出版社 1975 年版。

② 任俊明：《手风琴的故事》，《中国青年》1958 年第 10 期。

③ 陈一鸣：《手风琴手册》，上海音乐出版社 2005 年版。

④ 胡 杰：《手风琴技术基础教程》，军事谊文出版社 2009 年版。

⑤ 刘鲁燕：《玛乃乌兰牧骑》，《人民日报》（海外版），2007 年 8 月 20 日第 7 版。

⑥ 刘鲁燕：《玛乃乌兰牧骑》，《人民日报》（海外版），2007 年 8 月 20 日第 7 版。

⑦ 晨 枫：《历尽烽烟话“军歌”——记诗人公木关于“军歌”创作回忆的片段》，《歌曲》2007 年第 7 期。

⑧ 原为《八路军大合唱》中的《八路军进行曲》，解放战争时期歌词略微调整后改名为《人民解放军进行曲》，1965 年更名为《中国人民解放军进行曲》，1988 年由中央军事委员会定为中国人民解放军军歌。

⑨ 徐永青、梁战军：《80 年代风华路》，北京广播学院出版社 1988 年版，第 154 页。

⑩ 张自强：《手风琴演奏法》，人民音乐出版社 1972 年版。

⑪ 张自强：《手风琴演奏法》（修订版），人民音乐出版社 1984 年版。

跨界族群语境下的西南少数民族器乐文化发展研究

杨民康
（中央音乐学院研究员、博士研究生导师）

一、文化关系、社会分层、体裁类型及学术发展前景

西南与周边跨界族群器乐文化事关古今，话牵中外，涉及一系列复杂的二元对立文化关系，诸如宗教与世俗、官方（包括宫廷）与民间、城市与乡村、传统与现代等。仅从当代社会分层角度看，该类器乐文化可分民间（非遗）传承、旅游商演和专业创作三大类，根据本文的研究对象主旨，现主要讨论其中前两类。从体裁类型的角度看，均包括纯器乐、舞蹈伴奏与声乐伴奏三种基本类型。

再从西南少数民族器乐发展的历史状况看，以 20 世纪 90 年代为界，之前以专业创作和民间传承两分法为主，之后开始有了旅游商演类型。比较而言，前一阶段由于有国家干预和民间自觉的因素在起作用，专业创作一直呈兴旺发展之势，后一阶段由于市场机制的引入，渐呈衰退萎缩状态。比之而言，民间（非遗）传承和旅游商演如今已现蓄势后发的趋向。而且，前者目前在不同社会层面广受重视的现象，其实是在后者近年来日益迅猛、咄咄逼人的发展状况影响下逐渐形成的。

从目前少数民族器乐文化的内部条件及需求来看，在国内，与日益旺盛的民族唱法声乐作品、通俗音乐作品以及为地方政府重视的少数民族风格声乐作品相比，少数民族风格器乐则呈弱化、

衰退状态。这种状况与民间传承及旅游商演中突出器乐因素的状况形成明显的对比。再从外部条件和需求看，在西南与东南亚跨界族群之间存在着诸多共性及跨国交流的可能性。比起汉族传统音乐在该区域的传播和交流，少数民族音乐和舞蹈文化与周边国家相关实践活动较为频繁多样。同时，在专业创作与旅游商演两个层面，器乐类型发展的远景也优于声乐类型。其中，在跨地域传播过程中，器乐的非语言要素要重于声乐的语言要素，是一个显在的文化原因。

数十年来，滇、黔、桂诸省文化艺术界在器乐表演、创作、研究及乐器制作等方面，积累了相当的学术力量，学术眼界逐渐开阔。在中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、四川音乐学院，云南、广西、贵州等省艺术学院以及众多综合大学的艺术学院里，活跃着一个人数众多、拥有雄厚学术研究力量，且以西南音乐文化为主要研究对象的学者群。他们近年来申请到许多有关云南与周边国家音乐及器乐文化的研究课题，完成了众多的相关科研成果。这些，无疑为我们今后比较准确地把握和观察此方面的研究和发展动态提供了必要的学术条件。

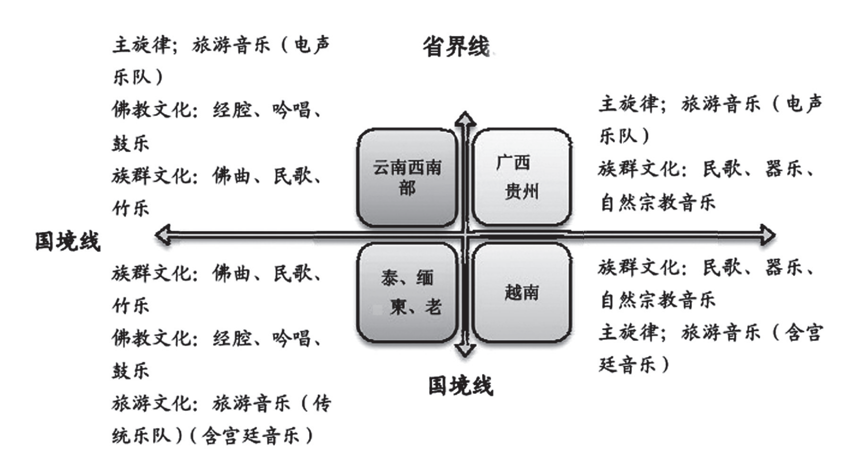
二、族群状况、文化背景与生存空间

从族群构成情况看，中国 55 个少数民族中，有大约 31 个在邻国拥有跨界而居的同一族群，其中有近一半分布在西南、东南地区。以中缅两国为例，两国在云南省便有着 2000 多公里长的共同边界，涉及傣（Dai/Shan）、景颇（Jingpo/Kachin）、布朗（Blang）、德昂（De’ang/Palaung）、佤（Wa）、哈尼（Hani/Akha）、拉祜（Lahu）、傈僳、苗、彝、克木等 10 余个跨境分布的族群。这些云南与周边国家跨界族群，又分属于四大语族：壮侗语族（Kam-Tai Group）、孟高棉语族（Mon-Khmer Group）、藏缅语族（Tibeto-Burman Group）、苗瑶语族（Miao-Yao Group）。

近年来，国内外有一类研究学者开始不满足于仅仅去做文化、社会的比较，转而注意到由于现代政治疆界的区隔，分别建立在不同的国家制度和意识形态基础之上的不同传统音乐体系，也会由于受到不同的文化语境影响而有着殊异的现实体现。例如，美国学者泰瑞·米勒在其论文《当代世界中的传统音乐：泰国和越南的两大对比模式》（载于《中央音乐学院学报》2006 年第 2 期，第 44 页）中指出，泰国与越南的传统音乐各有三种发展模式。泰国的发展模式是：第一，有着无可改变的深厚坚实基础的传统音乐，如泰国古典音乐、佛教布道时的吟唱、北方地区的传统乐队等；第二，传统音乐现代化，如为商业化而演出的南方皮影戏和来自东北下游地区从柬埔寨演唱会发展来的唱段；第三，固守传统风格的演唱，像东北地区的“兰姆”（诗歌对唱会）、泰国中部地区的民歌等。越南的发展模式是：第一，由政府扶持的传统音乐；第二，由政府扶持的假传统音乐；第三，传统音乐借助商业化而流传下来。这两个国家各自有着独特的历史及鲜明的传统音乐、舞蹈和戏曲，而且这两个国家的传统艺术都不得不面对现代化所带来的挑战。

勿庸讳言，泰国和越南的传统音乐分别在不同的国家制度和意识形态基础上建立起来，有着截然不同的政治和社会背景，就像作者多次提及的那样，“泰国和越南这两个国家很不相同，而且他们与中国相比较也大不一样……越南同中国有很多相似的背景，而与泰国相比较，越南却有着很大的不同。”这种带有暗示性的语言，让笔者联想到在中国南方地区，既有着如同米勒教授所说的种种同越南相似的、有“政府扶持”的社会背景的本土传统音乐类型，同时也不乏他所说的像泰国传统音乐那样，有“无可改变的深厚的根基”以及“在原有根基上面发展”出来的另外一些本土乐种。换言之，如同泰国与越南之间存在着的传统音乐文化的相异状态，在中国境内，信仰南传佛教的云南少数民族与

不信仰佛教的广西、贵州等其他壮侗语诸民族彼此之间，在传统音乐文化上也同样存在着分别（没有政府支持、干预的情况下）依靠宗教文化的自身调适、再生能力或依赖国家在场、政府的积极参预去并行地生存和发展的相异状况。并且，这两种并存和相异的国内状况，都能够从境外的泰国、缅甸、老挝或越南的音乐文化及生态环境中找到彼此对应的发展因素或类型。这无疑也就为本文有关跨界族群——那些因传统聚居地被现代政治疆界分隔而居住于毗邻国家的民族音乐问题的讨论带来了很大的空间。



西南跨界族群传统音乐文化分层态势图

如上图所示，在信仰南传佛教的境内外地区，跨界族群传统音乐文化（不包括隶属主流文化层的音乐创作及汉族传统音乐、流行音乐等因素）一般都形成了包括原生层：族群文化；次生层：佛教文化和再生层：旅游文化三个层面。其中第三个层面里，中国境内的旅游文化中明显存在着政府支持、干预，亦即国家在场的因素。而在广西、贵州（不直接与境外接壤）的少数民族与其境外同源族群聚居地二者彼此之间，则都主要包括原生层：族群文化（以民歌和自然宗教音乐为主）和旅游文化（含宫廷音乐的

遗存）两个层面。这些地区虽然也拥有许多的宗教文化形态（兼含自然宗教与人为宗教因素）和内容，但均未像前一类地区那样形成全民信仰的局面。由此可见，若从文化圈和文化层的角度看，与其他省区少数民族（尤其是同语族）相异文化圈的情况相比，云南与周边南传佛教亚文化圈所属各族群对南传佛教文化的归属性和认同感，是其整体社会文化构成存在和发展的重要基础。

三、传统音乐的区（地）域性传播与阶层化状况

1. 区域性、全民性和跨阶层性传播：寺院大鼓和象脚鼓乐舞

在云南与东南亚（包括缅、泰、老、柬等国），存在一些采用本土佛教文字（如缅文、泰文、老挝文及云南的德宏傣文等），以本国或本土为基本流传地域的南传佛教亚文化圈，一般同近现代民族国家的政治、社会及佛教文化特点结合较紧。与此同时，还存在着另外一些同古代佛教历史文化遗存相关的传统亚佛教文化圈。比如，由云南与周边掸傣、孟高棉诸跨界族群共同拥有的傣仂佛教文化圈和傣绷佛教文化圈，即是后一类型的代表性例子。由于上述两类佛教亚文化圈（或区域）的分布和流传面积都大于后述一类地域性文化风格区，故而将其划归区域性——跨地域—文化传播的层次类型。

在傣仂佛教文化圈和傣绷佛教文化圈内部，通常有自己区别于其他佛教区域的，包括经腔、鼓乐等在内的某些文化特质丛及音乐风格个性特征。其中，鼓乐文化包含以下三类乐种：其一，作为佛教文化象征的寺院大鼓及其表演；其二，主要存在于少数民族乡村和民间社会，以象脚鼓、蜂桶鼓为主的鼓乐；其三，包含围鼓和编鼓在内的传统民族器乐。其中第二类鼓乐文化如今已随着其渐快融入世俗文化和旅游业的步伐，将其表演活动及社会影响扩散到不同族群及城乡社会范围。

如今在云南与周边东南亚南传佛教传播地区，人们的宗教文

化生活仍然保持相对稳定的发展态势。鼓乐文化中，寺院大鼓及悬铓、腊敢等法器及其表演活动，由于长期以来有较固定的使用场域和社会群体（僧侣及居士、信徒等）范围，含有较为丰富的文化隐喻因素和较明确的宗教象征意义，其传统的宗教祭祀功能及文化“本真性”的一面依然得到延续，至今未有大的改变。不同的是，以象脚鼓为主，包括铓锣、钹在内的“三大件”组合及包含围鼓和编鼓在内的各种传统民族器乐，其展演情况已经不限于过去以佛教节庆为主的传统场域和既定的时间范围，不仅走出了信仰南传佛教诸民族的宗教节庆生活，进入了其他阶层和团体的文化活动场合，在活动范围上从自己原有的城乡表演区域向其他民族地区逐渐传播开来。

2. 跨“地域—族群—阶层—城乡”传播：围鼓（锣）乐队、洞经音乐、八音乐队

在东南亚信仰南传佛教诸国的宫廷——民间及城乡不同社会阶层，半圆型编乐及悬置型编乐（均包括编鼓、编锣、编铓）一直都很盛行。其乐队形式主要包括泰国清迈、老挝琅勃拉邦掸傣族群的皮帕特（Pi-phat）乐队及缅甸仰光、曼德勒等地缅族的赛因瓦因（Hsaing-waing）围鼓乐队等，以往这类乐种及乐队主要是应用于各种传统宗教祭祀及世俗性的宫廷仪式和人生仪礼民俗活动场合，如今其使用范围日渐广泛。这类鼓乐中，围鼓和排鼓是演奏技巧和水平较高、维护和调适难度较大的一种类型。而此类技巧难度的因素，正是使其在当下旅游和教学环境中难以大面积推广普及的主要原因。目前在东南亚诸国，凡儿童为主的普及性乐队或其他旅游景点的乐队（如柬埔寨战争伤残人员组成的乐队），几乎是以固定音高的围锣和竹排琴为主。通常只有在职业化程度较高的缅甸宫廷乐队或传统城市乐队里，才能见到调鼓和表演技巧十分高超的围鼓表演。这种重视调鼓和鼓乐表演技巧的传统，恰好也是古代印度音乐文化的精粹所在。

与东南亚鼓乐乐队的分布状况相类似，在中国的云南、贵州、广西、海南等南方省区，也广泛存在着一些跨“地域—族群—阶层—城乡”传播和分布的传统器乐乐种，如洞经音乐、八音及其乐队。由古至今，这类传统乐种及乐队通常被使用于同道教、佛教及民间信仰有关的各种仪式活动之中。

3.“地域—族群—阶层”内部传承：竹木类气鸣、膜鸣乐器，弹拨、拉奏弦鸣乐器

在云南与周边地区，竹木类气鸣、膜鸣乐器及其演奏的音乐内容丰富，品种繁多。其中较具代表性者如芦笙、葫芦笙、排笙等竹类气鸣乐器和横吹、竖吹气鸣、膜鸣乐器，其中有许多是作为舞蹈或声乐伴奏乐器使用。例如现居缅甸景栋和云南孟连县的傣（掸）族（均属傣艮支系）以及景栋与西双版纳的布朗族，至今仍使用共同的弹拨乐器和拉弦乐器（均称玎）来伴奏“索”“森”等民歌曲调；拉祜、佤、彝等民族使用小三弦、竹笛等伴奏民间舞蹈打歌；分布在云南和老挝南勃拉邦地区的跨界族群中，人口居第二位的克木人与西双版纳的克木人至今（或曾经）都使用排笙伴奏民歌；从贵州经云南迁入的苗族则至今使用芦笙，边吹边跳芦笙舞；在云南与越南、老挝、缅甸等周边地区，除了苗族舞蹈伴奏使用芦笙，拉祜族、佤族舞蹈伴奏使用葫芦笙外，瑶族、苗族、京族等婚礼仪式中还普遍使用唢呐伴奏。上述乐器虽然分布地域广泛，在云南周边国家和地区多有分布，但主要应用于大分散、小聚居和地域性杂居的部分少数民族地区和传统民间歌舞或歌曲伴奏中。而未能像鼓乐那样，与书面文本、宗教制度结为一体，成为一种跨越族群——文化分布和传播在不同地区、阶层皆认同度较高的区域性品种。

四、受商业化和旅游业影响的当今器乐发展态势

目前在中国西南诸省与周边国家边境两侧，彼此在少数民族

器乐表演受商业化和旅游业影响的表现上既有许多共同之处，也存在着某些差异悬殊的状况。一方面，据笔者实地调查所见，在云南周边一些国家的城市地区，“宫廷与寺院为中心”这个传统的社会机制，已经通过旅游业中的民俗音乐表演在一定程度上留存下来。在这些城市里，仍以宫廷在其中仅具有象征意义的享筵娱乐场所和寺庙的“摆”（类似庙会）为中心，举行各种经典曲目与编创曲目（以少数民族乐舞节目为主）混搭的歌舞和器乐表演，其传统风格特点保持较为完整，并且在古典乐舞与少数民族乐舞两大类曲目中各自包含了相异的文化元素，即：古典乐舞（经典内容+经典语言+传统（统一）唱诵、伴奏风格）、少数民族乐舞（口传内容+民族语言+传统（相异）唱诵、伴奏风格）。另一方面，据笔者在云南西双版纳、德宏等城市地区看到的情况，与广西、贵州等非佛教传播区域大体一致，其旅游表演通常是以少数民族音乐为素材的编创节目为主，其伴奏几乎被统一为电声化和流行风格化。

由此可见，边境两侧的城市文化，同样受到全球化和旅游业浪潮的侵袭，然与云南、广西等地歌舞表演中充斥着西洋乐器+电声乐队喧嚣的情况不同，上述东南亚城市里仍然能够随处看到恪守宫廷、寺院文化原貌，保持古色原汁的古典乐队和器乐表演。若拿两地的旅游音乐相比，可以给一个不太确切的比喻，上述两种情况就好像生活中常见的平民嫁女和“土豪”嫁女。两个同样资质的女孩出嫁，平民家的女儿可以有啥穿啥，素颜面对；“土豪”家的女儿就非要穿金戴银，争强比胜。然而，后一类婚嫁显摆的都不是女孩自身素质，而是看她背后的亲属的经济条件和文化背景氛围。就此而论，若说西南周边地区的旅游音乐属“素颜面对”的话，那么西南地区的旅游音乐就像是“盛妆出嫁”了。这背后蕴藏的外在因素是什么呢？如今从内地城乡到边疆少数民族地区，遍布各地的是以发财致富为主要发展方向、忽视内在文化品质和

精神文明目标的社会大环境，无疑为上述缺少丰富个性及文化内涵的旅游音乐提供了足够的文化后援。

随着其对旅游业融入和参与程度的日益加深，西南各省的旅游表演在内容上逐渐向“跨族群—地域—阶层”音乐和舞蹈表演的方向扩展，其舞台化、旅游化、审美化乃至精英化等发展趋向也愈渐突出。在此情况下，各族传统乐器、乐队和器乐已经不仅仅是作为宗教或民俗产品使用，而越来越多地显现出娱乐工具、文化商品、政治宣传品所特有的各种文化象征意义及殊异的艺术风格色彩，从而体现出较多在“本真性”传统文化基础上“解构”和“建构”的后现代文化特点。

结　语

从共性角度看，经济全球化和旅游业对南传佛教文化圈各族群以“宫廷与寺院为中心”以及其他传统社会结构类型不同程度产生了消解或重构。而从个性角度看，其产生的各种破坏性影响，在中国境内的边疆城市地区最为彻底。从后者情况看，上述影响同历年来包括“文革”在内的一系列政治运动冲击和影响所造成的文化断层相呼应，是造成其中传统文化制度到各种传统社会文化元素正在急剧消失的最主要原因。当然无可否认的是，未来数十年内，由中国西南与东盟十国和南盟七国组成的跨国区域内，将会经历一个明显被跨越的经济和文化发展阶段，中国与周边跨界族群的器乐文化也将迎来前所未有的发展机遇。目前我们所面临的这种随着经济全球化过程产生和形成的多元、多层的社会文化生态环境，无疑也为西南各省的器乐文化的生存和发展创造、留置了较大的驰骋空间。为此，我们仍须持有客观审慎的观察视角，并抱以积极努力的良好心态，去冷静、从容地面对其今后的发展路向和结果。

凯里“金芦笙”赛事与中国民族器乐发展

罗嘉琪

（西南科技大学音乐系二胡专业教师）

摘　要：贵州省凯里市是苗族文化中心，依托凯里丰富而深厚的民族文化资源，凯里市委、市政府与中国音乐家协会高校音乐联盟及音协相关委员会共同主办了“金芦笙”中国民族器乐大赛，在繁荣传统文化、打造城市名片的同时，为民族器乐爱好者搭建了一个高端的交流平台，同时也为举步维艰的民族器乐发展构建了一个新的范式。通过凯里成功举办的三届“金芦笙”大赛，让我们看到了民族乐器发展的生机，并引发了未来对民族器乐传承与弘扬的新的探索与思考。

关键词：凯里；苗族文化；“金芦笙”赛事；民族器乐；发展

中国传统器乐是中国传统音乐的重要组成部分，更是中国传统文化中的一颗璀璨明珠。但是在当今经济全球化的时代背景下，随着西方音乐的传播和渗透以及现代流行音乐的席卷之势，中国传统器乐的生存和发展状况举步维艰。怎样继承和发展原生态的民族器乐，是在民族文化全球化的挑战和机遇面前必须要面对和思考的问题。

一、凯里举办“金芦笙”赛事的文化根源

1. 凯里具有典型苗族文化特色

凯里地区是我国最大的苗族同胞聚集地，60% 以上是苗族人民。凯里市是黔东南苗族侗族自治州的政治文化中心，有着非常鲜明的苗族文化特色。苗族的服饰、传统文化饮食、歌曲等都体现着浓郁的民族风情，一直以来凯里都被誉为“苗岭明珠”“芦笙之乡”“苗侗文化之都”。

在当前文化大发展、大繁荣的热潮之下，各地都在积极挖掘当地特色文化资源，打造城市特色品牌形象，凯里依托典型的苗族文化特色推出了一系列打造城市名片的文化盛会，连续举办了十二届的“中国·凯里国际芦笙节”可以说是凯里最成功的文化推介活动，而作为“国际芦笙节”系列活动之一的“金芦笙”民族器乐大赛，更是引得多方关注，成为弘扬传统民族文化、促进民族器乐交流发展的一个特色平台。

2. 芦笙在苗族文化中占有重要地位

芦笙是传统民族器乐中比较具有代表性的一种吹孔多簧气鸣乐器，目前世界上现存的大多数簧片乐器几乎发源于芦笙。芦笙深受苗族群众喜爱，在苗族人眼里，芦笙不仅是一种民间娱乐的工具，更是与木鼓、铜鼓一样的圣器。苗族民间认为芦笙是风调雨顺、五谷丰登的象征，同时认为芦笙是神器，能与神灵和先祖沟通交流。因此对于苗族来说，芦笙已经不是简单的演奏乐器，而是一种万物有灵的世界观的体现和化身。

在苗族重大节庆中都会对芦笙有所展现，在苗族特有的芦笙舞中，人们伴随着芦笙的演奏载歌载舞，同时展示着苗族独具特色的盛装服饰，芦笙已经俨然成为节庆文化、服饰文化和社交文化中各个主体对象之间的纽带。因此我们说提到苗族就一定会联想到芦笙，提到芦笙自然而然会想到苗族。芦笙是苗族历史文化

的结晶，是整个苗族群体的集体记忆。芦笙已经成为苗族文化的符号代表。浓郁的民族风情和传统器乐文化氛围，成为凯里举办“金芦笙”民族器乐大赛的软件基础，同时在凯里地区有着最先进的芦笙制作工艺和制作人，这也成为“金芦笙”大赛成功举办并且吸引高端爱好者和专业人士参与的一个先决条件。

3．芦笙已成为凯里传统特色文化的符号

芦笙在苗族文化中有着极其重要的核心地位。凯里地区常住居民又是以苗族群众为主，因此，芦笙自然成为凯里地区民族特色文化的符号。而近年来凯里市委、市政府一直特别重视挖掘民族文化资源，弘扬苗族特色文化，继承与创新芦笙这一具有当地鲜明民族特色的器乐种类。文化体制改革颇有成效，芦笙制作工艺更是被列入国家非物质文化遗产保护名录。同时通过举办民族文化活动，并于2003年被授予“芦笙之乡”的称号，使“金芦笙”这一有着当地鲜明文化特色的器乐种类更加得到大众的不断接纳和认同，在打造高端交流平台的同时，更强化了芦笙这一符号的意义。

二、“金芦笙”赛事是对中国传统文化和民族器乐的弘扬

“金芦笙”中国民族器乐大赛是由中国音乐家协会、中共凯里市委、凯里市人民政府共同主办，由中国音乐家协会高校音乐联盟承办的。从2010年开始到现在，大赛总共举办了三届，今年是第四届。前三届的活动不仅吸引了很多高水平的专业人才参与，而且坐镇评委也均是在国内有着很高影响力的大师名家，参赛选手数量、水平更是一年比一年有着迅猛提升。凯里市委副书记周文锋认为，“金芦笙”民族器乐大赛开办至今，对丰富渲染当地人民精神和文化生活具有极大意义，甚至成为了当地人们的一场文化盛宴。大赛设吹管类、弹拨类、拉弦类三大类别，通过搭建“金芦笙”这个平台，使得外界不仅对凯里有了更深入的了解，也让

大众更加关注民族传统文化和民族乐器的发展。

1．中国民族器乐在中国传统音乐中占据着重要地位

中国传统音乐源远流长，是“中国人运用本民族固有方法，采取本民族固有形式创造的具有本民族固有形态特征的音乐”。中国民族器乐在中国传统音乐组成中占有着极其重要的地位，民族器乐与民间歌曲、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐并驾齐驱，是传统音乐中的一朵奇葩。其悠久的发展历史、丰富鲜活的内容、多种多样的演奏形式以及鲜明的艺术特色，使其在艺术长河中熠熠生辉，散发着独特的艺术魅力。

2．“金芦笙”赛事对中国民族器乐的弘扬与传承

贵州省凯里市举办的“金芦笙”中国传统乐器的赛事，使中国民族器乐受到了追捧。这个赛事劲吹“民族风”，把中国的古典音乐推向了大众的每个角落，让更多的人感受到了中国经典民族器乐的魅力，让芦笙渗透到了苗侗地区的艺术文化和生活中，使其得到了效果明显的弘扬和传承，打造了苗侗地区前所未有的艺术文化盛宴。

三、继承与创新——寻找中国民族器乐良性发展之路

1．中国民族器乐当前发展的瓶颈

中国民族器乐历史悠久，文化博大精深。新中国成立以后，党和国家领导人致力于积极发展我国民族器乐，鼓励音乐工作者全面了解我国民族器乐的现状，通过普查、搜集和整理等工作，使得传统乐器有所继承和发展。近几年来，随着改革开放、经济和社会的发展，文化艺术也逐渐走向了潮流市场，同时流行音乐也在大众传播和国际流行因素的影响下走向了一个巅峰，使得严肃音乐瞬间失去了色彩，受到了很大的冲击，不再占据艺术文化的主流地位。现如今，流行音乐已被广泛的人群接受，尤其是年轻人，为明星和歌曲如痴如醉，不能自已。与之相反的，严肃音

乐，尤其是民族音乐则门可罗雀，冷冷清清，甚至已经被年轻的一代所遗忘。民族器乐作为民族音乐的重要组成部分也未能幸免，甚至首当其冲。如此这般情景使得许多民族艺术家痛心疾首。流行音乐为何能替代我们的经典？民族音乐为何遭到冷遇？通过大量的分析调查，我们得到以下原因：

首先，相比流行音乐，民族器乐的演奏内容老套守旧，只有一些经典曲目，不能给人耳目一新的感觉，缺乏新奇与创新。传统的《江河水》《寒春风曲》《寒鸦戏水》等虽说是经典，却不能够让我们体会到民族器乐带来的惊喜。虽然这些乐曲确实够优秀、够经典，但是人们在足够了解了一件事物之后，人之常情地总会产生厌倦心理，那些让我们随口可哼的曲调，我们还会有一次又一次的心情去不厌烦地重温它吗？一般人都不会的，所以问题就出在这里，这些经典的老作品，可以偶尔地让我们重温旧日的情怀，但我们更应该做出更好更新的、贴近生活的、追随潮流且符合人们一点一点更换的审美标准的新优秀作品，如果新老作品同时登台，那么将会是更加美不胜收的一幅场景。

其次，大众传播媒介的民族音乐的错误导向问题。除了传统器乐自身的问题，大众媒体的排斥便是外因。据报载：电台点歌时间，一个观众点了一曲老歌，然而令人惊异的是，电台播音员说：“对不起，我们电台没有这些资料，给您播一首现代‘流行歌曲’好吗？”我听后表示很无奈。电视台、音乐台等一些节目组，现如今都是为流行音乐歌星摇旗呐喊的。人们每天打开电视，打开电脑，都被流行音乐满耳地充斥着。在这种不停地被狂轰滥炸的时代，流行音乐整天余音绕梁，不停地被提起，使得我们很难想起我们经典的民族音乐，更何况是很难进入普通大众视野的民族器乐演奏。

第三，就要在听众上找找原因了，特别是现如今痴迷流行音乐的青少年，其音乐素质、审美情趣应该更加提高一些。很多时

候，流行音乐并非特别优秀，特别令人痴迷，一些歌手的歌曲没有任何积极向上的意义，素质低劣，品位低下，纯属无病呻吟的“假”流行音乐。但因其朗朗上口，通俗易懂，歌词也让人过目不忘，再加上包装得有个性，定位符合青少年不高的审美，以及被制造的明星效果，使得其被广泛流传，不停地被提起。目前，除了专业音乐、戏曲学院外，一般的中学设立的音乐课如同虚设，基本不会被重视，同时在中高考科目的强烈影响下，有些学校直接把音乐课上成了“语数外”，使得音乐课“华丽丽”地走下了中学的舞台。这就直接导致了青少年基本上没有很高的音乐素养，所以被花样百出、形形色色的流行音乐所吸引和掳获。在青少年群体中，流行音乐异常火爆，人们甚至鄙夷传统音乐，认为其老套陈旧。现如今，流行音乐异常活跃地存在于大众生活，尤其是如今的青少年，与此相反的，民族音乐、高雅音乐则每况愈下，渐渐地淡出了人们的视线，这不能不引起我们重视和反思。整个社会氛围对传统音乐的淡漠和不重视，使大众更不会把视线投向传统音乐的一角——民族器乐。

马克思主义哲学有这样的描述：“经济基础决定上层建筑，而上层建筑要为经济基础服务。”不可否认，传统的民族音乐属上层建筑，离不开经济基础，它必须要与不断改革、全面开放的社会主义经济基础相适应。所以我们必须重新审视对于民族器乐的定位，通过深化改革来不断发展民族器乐。

2．以凯里为典范，在继承中创新和发展中国传统器乐

中国传统器乐需要得到广泛的发展，需要被大众所熟知，那么在现如今这个流行音乐异军突起的时代，我们需要一些提倡传统器乐、发展民族音乐的代表站出来引导大家重新关注经典。凯里的“金芦笙”赛事通过广泛招募选手和感染人民群众，让我们深刻地体会到了它所带来的影响，同时也让我们对未来传统器乐的发展之路有了新的思考和探索。

第一，要为民族器乐发展创造一个有利又有力的环境。目前不少民族音乐团体排练演出场地少得可怜，乐器也都不能再旧了，同时几乎没有什么创编的新作品，也不会举办什么赛事等增加民族文化活跃性的活动，这就使得一些民族音乐团体不得不迫于压力而解散。与此相反的，凯里几乎每年会举行“金芦笙”中国民族器乐大赛，由中国音乐家协会、中共凯里市委、凯里市人民政府共同主办，由中国音协高校音乐联盟承办，大赛完好地弘扬了民族文化，促进了民族器乐的发展，使得民族文化得到了有力的支持。

第二，积极创新，不要墨守陈规，不断创作受大众喜欢的优秀音乐作品，同时对民族器乐演出进行深入的改革。前者需要我们多多激励如今的大家们创作出更优秀的作品，同时进行相适应的奖励，从而可以涌现出更多优秀乐曲、作曲家和演奏家。后者需要我们更加重视民族器乐的演出和发展，鼓励和赞助更多的演出和赛事，使民族乐器不仅仅停留在大戏院，也要进入农村、工厂等基层地点，深入渗透到我们的生活中。多多进行民族器乐比赛和演出，使更多的人关注它，才能达到我们发展民族器乐的目的。就像凯里举办的这几次“金芦笙”中国民族器乐大赛，在举办大赛的同时，也感染了村民群众，使得芦笙很快地打进了基层群众，得到了良好的发展。

第三，要加强对民族器乐的宣传和普及工作。这就不仅仅需要我们的努力，同时也需要得到国家和领导的重视，只有官民同心，才能使一件事情更加完美地完成。以凯里的“金芦笙”赛事为例，这是经过了中国音乐家协会、中共凯里市委、凯里市人民政府共同支持推崇的活动，还得到了中国音乐家协会高校音乐联盟的鼎力加盟。在这么多领导的带领下，民族乐器的赛事得到了非常好的宣传和普及，使得人人都得到了极好的感染，也更加乐于了解和关注我们的民族乐器。

中国的传统乐器是民族音乐在历史长河中的优秀结晶，它不仅是一个休闲娱乐工具，更多时候是一种文化的凝练，是一个民族的精神寄托。虽然随着社会发展，各民族之间交流和融合加剧，尤其是在经济全球化的时代背景下，民族器乐的发展甚至各族文化的传承与弘扬都遭遇到了很多现实的阻碍，但是中华民族的经典不能在社会的进步发展下被渐渐地遗忘，反而应该是在各式各样的文化碰撞中得到良好的洗礼。

近年来随着国家及各地政府的重视，对传统文化和传统器乐赛事的传承与创新也成为各地不断探讨和实践的重点工作。凯里成功地举办的多届“金芦笙”赛事，在文化拉动经济的同时更为传统文化及民族器乐的传承与创新树立了一个良好的典范。因此，在未来建议各地尤其是有着深厚民族文化资源的区域可以向凯里学习，多举办中国经典器乐的赛事，搭建民族器乐及民族文化交流平台，使中国传统器乐、中国严肃音乐广泛地被大众所了解与传播，感染我们的精神世界，使这笔人类宝贵的精神财富能一代代传承下去。

参考文献

1.《第三届“金芦笙”中国民族器乐大赛民族旋风即将来袭》，《音乐时空》2012 年第 7 期。

2. 龙 玲：《文化相对主义与文化全球化——中国民族器乐未来发展之我见》，《 群文天地》2012 年第 18 期。

3. 代岳东、沈 丹：《第二届“金芦笙”中国民族器乐大赛在贵州凯里举行》，《儿童音乐》2011 年第 4 期。

4. 周 恒、赵 毫：《为民族文化繁荣打造高端平台》，《当代贵州》2012 年第 31 期。

中国民族器乐传承与发展

闫　聪

摘　要：中国民族乐器及音乐的发展现状及讨论总体方向，阐述了我们民族乐器在当代传承中出现的种种问题。如何端正对待中华民族器乐文化的态度的重要性及方法，为我们确定方向奠定了基础。中国民族器乐及文化的传承与发展“二十要”，将开启民族器乐传承与发展的“狂跳”。

关键词：勇于创新；民族代表性；公平比赛；特色教学；“保护”环境；西方音乐

一、中国民族器乐的发展现状及讨论总体方向

随着中国民族文化与世界各族文化的交流与影响，中国民族文化中的音乐文化受到了前所未有的洗礼和冲击，中国民族文化中的音乐文化，也为世界文化发展做出了一份贡献。如何使中华民族文化更加健壮地生存和发展，成为我们所有中华民族儿女肩上义不容辞的艰巨使命。

中国民族乐器，作为中国民族音乐文化的结晶之一，拥有代表中国民族音乐文化的资格。发展民族器乐的直接渠道，就是推动民族音乐文化、民族文化的发展，所以民族器乐的传承与发展和民族音乐文化的传承与发展是同步进行的，其重要性不可区分，相辅相成。

中国民族音乐文化，是全世界独一无二的特殊文化集合体，

由 56 种音乐文化组成。由于音乐文化高度发达和集中、发展时间漫长的因素，乃至中国民族音乐文化的影响和渗透力强大，对于本民族及世界民族的发展都是极其重要的。

民族文化环境因素的改变和世界文化的涌入，流行音乐文化的快速发展，以及对民族音乐文化“古董”的偏见态度，民族音乐文化一度被挤压，生存空间愈小。民族音乐艺术家随着年龄增加，逐步退出舞台，而学习民族音乐及乐器的继承群体还势单力薄，面临着中华民族音乐文化被淹没的关键时刻和时机，此时也是发展和壮大民族音乐文化的最佳时机。

对于危机观念，诸位前辈的分析颇有道理，对于笔者所说“机会”，笔者也曾一度怀疑过，但纵观历史，必在“危急时刻”才能大获全胜。随着外来民族文化的涌入，不仅为民族文化的发展带来了考验，也给民族文化发展提供了素材和指明了发展的方向。中国民族文化中的一个独特之处：积极吸取他人的精华为己所用。但我们在此处，用此点要慎之又慎，用多了，就成为不伦不类之民族音乐，用少了，或许起不到大的作用。所以在此点，一定要控制好度。我们应肩负使命，把握时代机遇，发展民族文化，让中华民族文化向参天大树进军。民族文化、音乐文化也能激起民族意识、爱国情怀，同时也是稳定国家生活秩序、创造良好社会环境的特效药。

民族音乐文化的发展，民族乐器的发展是基础，民族器乐文化的发展和民族文化有着相互的重要联系。民族文化中，民族音乐文化占有很大比例，而民族乐器却又是民族音乐文化的主要支柱，因此民族乐器文化的发展，将对民族音乐、民族文化产生决定性的影响。

中国民族乐器与民族音乐文化的发展与传承，成为当今民族文化发展中的主要组成部分。民族乐器的传承与发展，也是民族音乐文化传承发展的关键。随着时代进步，社会节奏加快，如今

民族乐器演奏的乐曲很少能引发人们心中的共鸣，民族乐器与时代脱节程度不容乐观，所以，改变民族乐器的同时，也要用民族乐器创造出“符合时代性特征的民族音乐”。

对于创造和继承民族音乐文化这一题目，各前辈们持有不同的观点，部分观点如下：

（一）民族音乐发展，不可以全盘否定“之前”民族音乐作品，而且民族音乐的创作，也不可以“推翻式”地创作。

（二）民族音乐需要“手术”，显然民族音乐在当代的认可度已经相当，所以需要改变来主动迎合听众口味，发展成“民众式”的民族音乐。

（三）充分挖掘和学习民族音乐，并从民族音乐中总结精华，加以西方音乐的长处来“帮助”民族音乐的发展与传承。

各个观点都有不错的理由，但晚辈以为：在探讨如何发展和继承民族音乐的同时，应清楚何为民族音乐文化？何为民族音乐？是否只有继承和发展本民族的音乐文化，就是我们民族的音乐文化？当晚辈提出这样的问题时，也许有人会问：自己民族的东西，不是民族文化，是何？

晚辈再问：既然民族的东西是民族文化，本民族人创造出的音乐，则当之无愧为民族音乐！流行音乐中，有相当部分是本民族人民所创的，是否流行音乐也是民族音乐中的一部分？

若此点成立，创作和制作民族音乐的乐器是否是民族乐器？

再如，民族乐器代表中的二胡演奏的流行音乐，或外国歌曲，是否是民族音乐中的一部分？如今，响遍中外的近现代二胡名曲《二泉映月》，乃是流浪艺人阿炳所创。阿炳所用乐器，是民族代表乐器二胡，没错，可是创作出来的乐曲，与现代人们内心深处的共鸣引发相当强烈的反应。同样是民族乐器，演奏的曲目和技艺不同，对理解民族音乐、民族乐器的感受也不同！

民族音乐与民族乐器并非不变，并非某种固定曲目、固定表

演方式和固定演绎方法。核心不是这些通过外力可以改变的存在形式，而是更深层次地能够唤起千万国人心中强烈共鸣的存在。这也是为何所谓“民族音乐”被时尚流行乐大军所淹没的原因。民族音乐、民族乐器的发展与传承，其核心之一是要能够唤起千万中华儿女的情结，同时也是独立于世界大音乐文化环境之中独一无二、不可替代的中流砥柱。

中国民族乐器的发展与传承，与本民族文化和民族音乐文化发展有直接联系。民族乐器需要不断创新，需要不断完善。由于有些民族乐器制作难度大，而且没有评判制作乐器的标准，民族乐器的制作手艺，年轻人中只有极少部分愿意学习，可这远远低于手艺人消失的总数，使民族乐器一度成为“文化古董”，也失去继承和创新发展的时机。如何解救这一问题的态势，已经到了刻不容缓的地步。

二、端正对待中华民族器乐文化态度的重要性及方法

年轻人为何不愿意学习和研究中国民族音乐，反而现在学习和研究外国民族乐器的人数要更甚？

年轻人是否学习和发扬民族乐器是决定我国民族乐器能否发展和壮大的关键。在现代，中国人民在看待中西方文化行业艺术等领域上，存在不同态度和偏向，要想使年轻人喜欢和爱上我们自己民族的乐器和音乐文化，就要将对音乐文化艺术优秀与否的态度进行真正公平的调整。

改变中华儿女对中华民族音乐文化的态度，是一切想要发展中华民族音乐文化的基础。一直以来，重西轻中的思想慢慢渗透到现代中华人民的心中，使人们在音乐艺术中失去了天平。只看是否流行，是否是西方“先进”艺术，而且现在电视中的选秀节目：唱洋歌、跳洋舞，一味地追求所谓的“时尚”，但那是其他民族的语言文化、音乐、意境。对于中华民族来说，理解起来

颇有难度。但相当一部分人当看到是西方音乐文化时，自以为艺术会因为国界的原因更强大，立马失去了该有的理智，总以为别的民族文化才是优秀的，就很少有人用心静下来思考，以致我们已经在这条道路上出现了严重的“崇洋媚外”之嫌！

在中华民族音乐发展的道路上，我们不仅不应该排斥这些学习其他民族音乐文化的人，反而也应该感谢和支持。有了他们，我们才有更多的学习素材，我们才能看到我们自己民族与其他民族的差别和差距。所以晚辈对于学习其他民族音乐文化的态度是支持的，但是反对的是评判中外民族音乐艺术的公平度不够，并非我们不应该学习外国音乐文化。

中华民族音乐的发展，无论是从时间上、空间上、人数总数上、文化发达程度上，都远远高于成相当于西方音乐文化的境界，在世界文化森林中可以独树一帜，独领风骚。

民族文化、民族音乐文化的生存和发展需要特定的环境。环境发生改变，原有的生存能力不能支撑其生存和发展，因此会很快失去生命力，而逐步退出历史舞台。对保护文化的环境这一态度，晚辈以为有以下两种观点：

（一）保护其代表特色民族文化的环境。

（二）改造并创新发展民族文化，使民族文化从根上向土壤生根发芽，有真正的生命力和生存能力。

保护只是作为辅助作用，帮助其慢点死亡，或处于“植物人”状态，而真正能够起决定性作用的，还是真实地改变去适应生存环境，一方面继承传统民族文化，另一方面让传统民族文化融入时代，不与时代脱轨，让其真正地活起来。达尔文“进化论”很好地解释了这一思想，而中国文化中的“天人合一”也表达出主动与周围环境融为一体的思想！

特定的环境会出现特定的结果。当民族生存环境发生改变时，想要保留原有的音乐文化，相对来说，音乐的内涵不容易被当代

人民所理解，也就唤不起其内心的真实共鸣。

在当代，学习与爱好民族乐器的人越来越少，一方面受到西方乐器的吸引，另一方面是对民族乐器的偏见。民族乐器不仅学习难度大，而且也难出现符合现代人口味的歌曲。乐器也没有一个规范的制作方法，会制作乐器的匠人越来越少。民族乐器的研究也相对较少，面临完全与时代脱轨的难题。改进民族乐器，适度地与现代文明相融合，运用精确的科学制造技术，让其生存能力发生改变,研究其演绎的难度,更重要的是表演方式和曲目走向。

民族乐器也是民族文化的代表之一。随着民族乐器不断与时代文化的融合,各民族文化中的音乐文化会在某一方向出现共鸣，而这一点，也正是中华民族音乐文化的共鸣。乐器的创新不仅要有共鸣，更重要的要有民族代表性。乐器趋于大同，则民族音乐相异性减小，民族文化性则不强。民族音乐文化性差异不大，等于是投河自尽，与大海相融，则成为大海，而不再是那聚集多种不同民族音乐文化的中国。

因此，民族乐器是民族音乐文化的生存环境。我们不只是在继承民族音乐，更重要的是创造与时代俱进的民族音乐，民族乐器必须要依靠科学手段、民间匠人、民族大众评委的判断和欣赏，来不断完善和改造。这一点不仅不会使民族音乐文化消退，还会使其更有发展力。有一点前提，即改变和创新要具有新时代中该民族的文化特色和特征，若此点未凸显，则为失败品，而且也需要该民族人民的认可和时代的共鸣考验。

三、中国民族器乐及文化的传承与发展“二十要”

中国民族音乐和乐器的传承与发展，晚辈总结各前辈的观点如下：

（一）要研究和发展自己独特的表演方式，具有民族代表性。民族器乐文化中，最大的优点和特点就是独特！不同于其他民族

的音乐，才是我们特有的东西。我们要继承和发扬这种特殊的音乐文化，它代表的不仅仅是音乐文化，更是我们中华民族。

（二）要逐步完善自己民族的音乐体系。由于音乐文化发展的时间长，音乐系统文化的总量庞大，所以对于自己民族的音乐体系，我们每一部分人看到和感受到的只是部分中的一小部分，因此会误解中华民族的音乐体系并不完善和发达。其实这是错误的。一直以来，很少有人在历史上总结和完善中华民族音乐体系。所以到了我们这一代中华儿女，要抓住历史时机，努力完善自己民族的音乐体系。音乐体系的完善，对音乐的代表性、特殊性、保护性等诸多特性将起到决定性作用，也对中华民族音乐和乐器文化的发展起到指导和支撑作用！

（三）要出台相关政策，这是一个关键有效的方法。政府出台一些对于学习和创新、制造民族乐器和民族音乐文化的优惠政策，更加支持民族音乐文化事业。

（四）要增加民族音乐及乐器的比赛，更需要公平公正的评判，勿让民族乐器的优秀继承者因为不公平而失去落脚点。无论从乐器比赛和民族唱法比赛中，公平将为中华民族音乐文化振兴提供了基础条件。增加民族音乐及乐器的比赛，将在乐器演绎方法和方式上，加快总结经验的速度。

（五）要创作和时代与人民更贴近的民族乐器，唤起共鸣。民族乐器也好，民族文化也好，我们都需要人民的认可。就像某种特定的商品，我们在改变不了客户（人民）需求的情况下，就要学会改变我们的产品（器乐及音乐文化），让产品（器乐及音乐文化）吸引客户（人民），同时也用产品（器乐及音乐文化）去引导客户（人民），引导他们发生转变，这样才能逐步实现民族音乐文化被大众所理解。

（六）要研发与创新。改变我们的乐器，不仅仅是改变其外形，更重要的是演绎出来的音乐的改变。研发与创新是使我们民

族乐器壮大的重要途径之一。

（七）要研究乐器技术，以及对民族音乐的理解和创新。在创新和研究的基础上，保护我们民族音乐的特征，是必不可少的。我们民族音乐的内涵，也要通过民族乐器更强大地发挥出来。

（八）要媒体的包装宣传，强调网络传播的重要性。在新时代，媒体的包装宣传，将为民族乐器和民族音乐文化在某种程度上吸引一部分听众，而且网络传播对我们的民族乐器有更有力的宣传。现在的时代是网络时代，对于文化和音乐的传播和积累，起到了积极的作用。

（九）要保护原创民族音乐和乐器。对原创民族音乐和乐器专利上的保护，必然要坚定。只有保护好民族音乐文化不被侵犯，民族乐器不被侵犯，我们的民族音乐文化才能更健康地发展。

（十）要地方高校开设其有本民族特色的音乐和乐器教学，并改进教学模式。不按西方的教学模式和考核模式来执行，开拓自己最有效的方式并在教学中注意一点：不只是研究技术，对音乐的文化民族理解才是首要的。对于高校开设特色民族音乐文化，我们要切实落地一点：我们所教学的是民族音乐和民族乐器，不是西方乐器，也不是西方音乐。我们注定要走我们独特的教学方式，才能够满足民族音乐文化和民族乐器教学成果。

（十一）要重新启动近现代民族音乐文化的整理计划，并加大力度和真实性，使之成为理解音乐的基石，并且研究历代音乐发展过程和方向。在近现代的历史上，有过整理民族音乐文化的奠基人，而且在这些整理过程中，整理出了一些可观的成果。但是由于整理的人数和被支持的力度上，都相对薄弱，所以中华民族的音乐文化需要大量的、多方面的深度整理。这将是一项艰巨而且必须完成的属于中华民族全体人民的任务。

（十二）要增加民族音乐文化在旅游业中的比重。旅游业中，参观旅游景点成了必不可少的过程。在此过程中，我们可以添加

一些宣传民族音乐文化的旅游景点或具有特殊意义的民族乐器，来增强对不同时期民族音乐文化和民族乐器的理解。

（十三）要保护有重要意义的民族文化和生存环境。不同的环境，造就不同的生活文化，所以想要继承和发扬民族文化，必然要在保护好现有民族文化和民族音乐文化的珍贵的历史资料的情况下，我们才可以更详细、更多地去了解民族文化和民族音乐文化。

（十四）要大力发展和推进关于民族文化的电视行业。一直以来，民族乐器文化和中国古文化没落在世界文化的大军之中。当我们都厌烦一成不变的音乐和现代文化的同时，我们也在需求一种特别而且值得我们去体验一把的特色民族文化和特色民族音乐文化。比如现在网络上热播的中华民族文化动画片《秦时明月》，虽然晚辈年龄已过看此片的范围，但当我们认真地去看这些动画片时，其独特历史文化的渲染力将我深深地吸引，由此我更加确信民族文化以及民族音乐文化的独特性和强大。

（十五）要正确对待民族文化、民族音乐、民族乐器，改正观念，不以科学和西方音乐来评判民族音乐和教学，更多引导发展民族唱法的最大优势。在晚辈还尚年幼时，一直被灌输的思想：西方科学文化，要比中华民族的五千年文化还要强大，还要优秀，所以也一直相信和渴望去学习西方民族的音乐和乐器等文化。此观念影响的不仅仅是我们“90后”的一代人，我们必须在此时机上改正我们对待民族音乐文化的态度，同时我们也要用真正的民族音乐文化艺术力去感染每一个中华民族的儿女。

（十六）要将民族音乐加入教科书，与历史文化、民族感情、风俗等资料共同传播，并注明音乐在历史的重要性及在民族中的代表性。在晚辈学过的史书上，一直没有注意到民族音乐文化在历史中的重要性，可是当我们走出国门时才发现，语言、服饰、音乐文化，将是我们民族文化的代表。如此重要的民族文化应该

出现在我们的历史书上，或者专门开设一门学科——民族音乐文化历史，来让更多的人了解和能够理解我们民族音乐的魅力。

（十七）要思考我们发展与传承民族器乐文化的目标。民族音乐也好，流行音乐也罢，我们发展与继承民族音乐文化的最终目标是什么？

（十八）要开展本民族音乐乐器创新大比拼。我们不仅要开设民族乐器的比赛，更重要的是举办民族乐器创新大比拼这样的比赛。要创造一种全民皆创新这样的气氛，要为我们创新提供更多的生活素材和来自人民大众心中的想法。

（十九）要正确对待中国流行音乐：学习和吸取精华。中国的流行音乐，虽然在创作素材和思想上，必然离不开我们中华民族的音乐文化，但是在发展和创新等现状上，中国流行音乐将是中华民族音乐的榜样和老师。我们要正确对待和学习中国流行音乐的发展，而且要不断吸取中国流行音乐的优势，为我们民族音乐文化的发展和继承添加动力。

（二十）要开启民族音乐及乐器交流会，增进了解不同民族音乐及乐器的既有特点，从此找出不同点和共同点。各个民族的民族乐器和民族音乐文化，有区别和共同点，我们要在音乐及乐器交流会中，互相摸索，不断从其他民族乐器和音乐文化中吸取优势，更好地为我们民族乐器的传承与发展助力。

综上所述，中华民族器乐的传承与发展，不仅关系到民族文化的传承与发展，同时也对中华民族的伟大复兴起到了关键性作用。传承与发展的关键点是要“接地气”，我们不仅要继承民族音乐文化，也要和当代民族群众“打成一片”，敢于“创新”，勇于“创新”，同时也必须善于“创新”。我们创新的不仅是乐器，更多的是演绎方法和曲目走向，让我们民族音乐文化的精髓更多地体现和发扬。民族乐器的传承与发展，也是我们中华民族全体

儿女肩上义不容辞的艰巨使命，我们不仅要完成，而且要为后代子孙留下宝贵的精神财富。

参考文献

1. 王 希：《我与中国传统音乐》，2011 年 4 月。

2. 耿 远：《中国传统音乐的文化价值》，2013 年 6 月。

3. 张君仁：《当代民族音乐学与中国的状态及趋势》，《音乐研究》1982 年第 4 期。

4. 龙星宇：《流行音乐影响下对中国民族器乐发展与传承的思考》，2011 年 5 月。

5. 王 敏：《关于高校民族器乐技法课教学的几点思考》，《艺海》2009 年第 11 期。

6. 吴 琼：《中国传统文化的继承与创新》，2012 年 6 月。

7. 丰元凯：《中国民族乐器改革与生产的发展——建国初期中国民族乐器的状况》，《演艺设备与科技》2006 年第 1 期。

8. 杨 哲：《中国传统民族音乐在当代的转变》，2012 年 6 月。

9. 吴 飙：《论旅游开发与民族音乐传承保护》，《山西煤炭管理干部学院学报》2009 年第 3 期。

10. 杨 瑞：《试析中国当代流行音乐的民族化及发展趋势》，《乐器》2011 年第 9 期。

11. 张君仁：《当代民族音乐学与中国的状态及趋势》，《音乐研究》1982 年第 4 期。

12. 阮越英：《从当代大学生的角度谈谈如何正确对待民族音乐》，2012 年第 5 期。

13. 聂 芳等：《当代经济环境下中国传统音乐的传承与发展》，《农业考古》2006 年 3 期。

14. 高厚永：《中国民族音乐学的形成和发展》，《音乐研究》1980 年第 4 期。

15. 向乾坤、陈娟娟：《中国少数民族音乐的保护、传承及发展》，《当代文坛》2008年第3期。

16. 蒋 莉：《中国原生态民歌的传承与发展》，2011 年 3 月

17. 罗嘉琪、唐 衡：《中国民族乐器传承与发展》，《前沿杂志》2013年第7期。

18. 谭 敏：《我国民族音乐文化的传承与发展》，2011年5月。

19. 赵梦君：《中国民间音乐的传承和发展》，2012年3月。

文化旅游视角探讨民族器乐赛事对举办地第三产业的促进

——以贵州凯里“金芦笙”民族器乐大赛为例

商　军

（法国 SKEMA 商学院）

摘　要：旅游目的地通过各类赛事的举办，不仅向世人展示当地独特的文化和历史底蕴，同时，通过参加比赛的选手的交流，吸引外来的文化，取长补短，丰富当地的地域文化。这既能达到保护当地文化遗产，也能促进文化的现代元素的融入。此外，以大赛为旅游吸引物而带动的旅游产业，将会对举办地的其他第三产业起到重要的推动作用。本研究通过对赛事旅游文化的研究，为凯里中国民族器乐大赛对第三产业（相关服务业）的促进进行了探讨。作者认为：民族器乐大赛，也是基于当地的民族氛围，而民族特色又是独特的旅游吸引。如果器乐比赛成为一个固定的比赛项目，则会为当地的旅游业带来稳定的客源增长，同时旅游业也会对器乐比赛有所促进。

关键词：赛事旅游；旅游文化；文化旅游

一、背　景

贵州凯里市是黔东南苗族侗族自治州的政治、经济、文化中心，也是州旅游集散地。黔东南以其独特的民族文化和民族风情，被

誉为“苗岭明珠”“百节之乡”“芦笙之乡”“东方斗牛之乡”“苗侗文化之都”。为弘扬民族文化，发扬民族精神，近年来，凯里市连续举办了十二届“中国・凯里国际芦笙节”。由中国音乐家协会高校音乐联盟、中国音乐家协会民族音乐委员会、中国音乐家协会表演艺术委员会、中国音乐家协会官方网站、《音乐创作》编辑部和中共贵州省凯里市委、凯里市人民政府共同主办的“金芦笙”民族器乐大赛已在凯里成功举办了三届，大赛民族文化活动周劲吹“民族风”，“万把器乐歌盛世，千把银角缀和谐”，打造苗侗地区的民族文化视听盛宴。

比如在 2012 年 7 月为期七天的第三届“金芦笙”中国民族器乐大赛暨中国民族器乐文化活动周期间，“大戏”“好戏”“重头戏”精彩连连。这期间共安排了 27 个场次活动，有“黔东南少数民族歌舞荟萃展演”“啤酒节”“民族器乐进社区文艺演出”“民族器乐教学互动”“我与大师同游苗乡侗寨”“中学生民族器乐夏令营”“原创歌曲演唱会”“中国音协高校联盟民族器乐教学论坛”“社区文艺演出”等。其中最具看点的是“第三届‘金芦笙’中国民族器乐大赛决赛”“中国歌剧舞剧院民乐团专场音乐会”两个“重头戏”（以上综合摘录于大赛宣传网站资料）。

中国音乐家协会高校音乐联盟副主席李云涛告诉记者：“此次‘金芦笙’中国民族器乐大赛是中国民族音乐的一顿大餐，更是中国民族音乐文化交流的盛会。有 100 多所高校的 200 多名选手参与竞技，大赛为全国各大高等院校的师生们提供了一个极好的艺术展示和交流的平台。”

第四届“金芦笙”中国民族器乐大赛将于 2013 年秋适时举行。

二、音乐文化与旅游文化

音乐，作为一种源于人类听觉的艺术形式，由于地域的差异，形成了很多具有地域特色的音乐形式。中国民族音乐就是在中华

大地上各民族依据自己历史文化传统创造出来的，体现各民族独特生活、生产特色的文化积淀、民族精神。其主要是通过民间艺人创作，并在民间流传的特有音乐形式。而民族乐器，也就是中国的独特乐器，是表现中国民族音乐的主要工具。

有人说："越是民族的，就越是世界的。"中国传统民族器乐曲，不仅凝聚了五千年各民族发展的精华，也是各民族与生活生产的精神凝结，是中国各民族无法抹去的文化记忆。其中的文化价值和审美价值仍然值得 21 世纪的中国人去研究、发展。

中国民族音乐文化是中国传统文化的重要表现形式，是居住在中国地域内的中华各民族的祖先共同创造的，并被继承发扬的，有鲜明民族特色的、内涵深厚的音乐文化。张琨[①]的研究发现：民族音乐作为民俗旅游文化的重要组成部分，对推动旅游资源的整合、促进旅游资源的开发起着重要作用。民族音乐艺术与旅游开发的结合，既能保护、传承民间民族音乐艺术，又在丰富当地旅游产业资源和促进当地经济增长起到积极的推动作用。刘昌雪和汪德根[②]认为：重视非物质文化遗产及其附属产品的外在包装，可以提高旅游者欣赏时的感知质量，提高旅游者对旅游目的地的满意度和忠诚度。

旅游文化是文化整合的过程与结果（陈岗[③]），是由专业人员挖掘或设计满足旅游者特定需要的物质文化与精神文化产品（桓占伟[④]）。旅游文化具有继承性、创造性、服务性和时空差异性（贾祥春[⑤]），是消费性文化、生活文化、资本驱动型文化和创意文化（王大悟[⑥]）。旅游文化是旅游目的地极具吸引力和感染力的一种旅游资源、一种特殊文化积淀，是旅游业发展的灵魂（郭胜[⑦]）。

旅游消费者的需求在新时期也呈现了多样化，从前的单一的旅游产品已经越来越不能满足旅游者不断增长的多样化需求，因此，旅游业自身的发展要求也迫切需要其他相关产业的配合，从而实现多产业"多赢"。而举办民族器乐大赛，则是从文化产业

入手，以一个“事件”来推动文化产业与旅游业结合，提升旅游业的竞争能力。

旅游的基本属性是文化体验，因为文化的融入，旅游的形式自然而然就丰富多彩，旅游行为也就表现出人文品味与知识涵养。而旅游活动也是一个媒介，通过旅游这一平台对地域文化进行开发利用，举办地的文化特色就得以传播海内外，特色的民族文化也就得以充满活力，生机盎然。也可以说，地域文化搭上旅游的便车，可以获得广阔的发展空间。

综上所述，中国民族器乐大赛也就将成为了凯里的重要旅游资源和旅游吸引物。

三、民族器乐大赛与旅游

民族器乐比赛是文化的范畴，旅游是文化与经济的交集，而因器乐比赛产生赛事旅游则是旅游与比赛的一个交集。赛事旅游是事件旅游的重要形式，是一个重要的旅游吸引物。有赛事就有旅游，旅游是赛事的必然产物。此外，赛事的举办不仅可以激发音乐爱好者的旅游需求，而且也可能引起其他旅游者对民族器乐的兴趣。因此，民族器乐比赛与旅游是相辅相成、相互促进发展的。民族器乐比赛举办地，如果能高屋建瓴地对待赛事，把比赛不应仅仅看作是文化事业，更应该把比赛作为一个特殊的旅游吸引物来培育，从旅游资源的视角来开发。甚至于，在未来，如果经营得好，可能会形成一种独特的赛事旅游文化，如此，则对举办地来说，是名利双收的事。同时，赛事与旅游是密不可分的。

从本体论上看，旅游的定义是：“任何一个到其惯常环境以外的地方旅行，在一个月之内，且其旅行的主要目的是消遣、商务、朝觐、健康等，而并非通过所从事的活动从被访问地获取报酬或移民的人。”（威廉·瑟厄波德⑧）中文中通常把英文business翻译成商务、商业，而其本义则包含着商业、交易、事务、业务、职业、

公务、事业、行业等意思，参加比赛的无论是各类评委、工作人员，还是选手、陪同人员，都是 business 的范畴。德国出版的《旅游经济手册》认为“商务旅游是指所有因职业原因而进行的旅行”（转引自张志军[9]）。换言之，与赛事相关的外来人员都是旅游者，而与这些人员相关的当地各种相关行业，也就变相成为提供“旅游服务”，这样，赛事自然而然成为了旅游业的一个重要旅游吸引（attraction），成为举办地的一个特殊的旅游产品之一。

可见，民族器乐比赛与旅游业是密不可分的也是相辅相成的。赛事举办地不能把比赛仅仅局限为文化事业，它更是一项可持续发展的旅游业，是推动当地经济发展的新增长点。也可以说，民族器乐大赛是一种文化旅游。世界旅游组织对文化旅游的定义是：“人们出于文化动机而进行的移动，诸如研究性旅行、表演艺术、文化旅行、参观历史遗迹、研究自然、民俗和艺术、宗教朝圣的旅行，节日和其他文化事件的旅行。”（转引自庄猛[10]）“在 21 世纪，旅游市场对文化的需求不断增强，文化旅游正以每年 10%~20% 的速率增长，现代旅游已从传统的观光旅游向更高的层次发展。文化旅游已成为一种时尚，并呈现出迅猛发展的势头。欧美有 70% 的旅游者是进行文化旅游消费。近两年旅游人数和旅游收入居世界第一的美国和法国，有 2/3 的旅游收入与文化旅游有关。”（《世界旅游报告》，转引自李肇荣[11]）

在当今，文化决定着旅游业发展的品味和影响力，从旅游文化走向文化旅游间隐含着旅游生产方式与消费方式的转变（张淑萍[12]）。魏翔和崔丹[13]的研究认为：文化旅游产业是关联度高、涉及面广、辐射力强、带动性大，且最具活力的新兴产业，包含历史文化层、现代文化层、民俗文化层、伦理文化层、生态文化层、宗教文化层、非遗文化层。

国外有研究表明：1 美元的旅游直接收入可带来 2.5 美元的间接收入；每 1 个直接旅游从业人员可带动约 3 个间接从业人员；

旅游业每吸纳 1 个劳动力，就可为相关产业提供 5 个就业岗位。马晓京[14]认为民族旅游文化商品化对民族传统文化的发展既有积极影响，也有消极影响。但是在经济落后地区，其积极影响远远大于消极影响。旅游文化品牌塑造不仅是旅游业可持续发展的保证，而且对旅游目的地和整个民族优秀文化的传承也有重要意义。

总之，旅游文化作为一种全新的文化形态，是以旅游活动为核心的物质文明和精神文明之总和。它以一般文化的内在价值为依据，以行、吃、住、游、购、娱为表象，以旅游主体、旅游客体、旅游中介体为纽带，作用于整个旅游活动过程之中。

四、赛事旅游对举办地相关第三产业的促进

1．大赛可以提高举办地各民俗旅游景点相关演艺人员的演出水平。比赛有利于非物质文化遗产的保护和利用，同时也丰富了举办地的旅游吸引物。刘纯[15]通过对旅游地音乐文化现状的调查发现：作为一种新兴的文化产业的旅游业，除了促进当地经济发展，还使当地传统生活方式、音乐文化等方面发生了变迁。

由于是民族器乐比赛，各地涌入的专业级水平的选手以及专家，其表演艺术自然会传播到当地的民间乐队，同时各民间乐队也在比赛中相互学习，从而提高了表演水平，在比赛结束之后为旅游者提供更好的民族器乐表演。

2．赛事可以形成文化旅游品牌。肖锋、沈建华和刘静[16]认为赛事的成功举办能够改善举办城市旅游市场的客源结构，为其带来大量客源的同时极大提高举办城市的知名度和旅游营销管理水平，并能够改善举办城市的旅游基础设施和促进旅游文化的交流。为了办好赛事，有关部门势必会对一些场馆、道路等设施进行更新改造，这将带动相关建设设计咨询产业的发展。

赛事也可以改善旅游业的客源结构。因为比赛而进入的选手、观摩人员、专家学者，都属于高品味的精英阶层，这些人回去之后，

也会把旅游的感受带到他们的圈子，从而提高高素质客源的人流。客源结构是影响旅游目的地经济、社会效益好坏的重要保证。比赛的筹办时期、举办期间都可以带来大量的额外的旅游者、商务者，从而扩大了旅游市场。从传统的观光旅游开发出特色的赛事旅游，可以针对赛事旅游者设计新的旅游线路和产品。

比赛带动当地酒店餐饮服务业的收入提高。凯里是黔东南首府，这里汇聚了各民族的特色美食，这些美食不仅反映了当地各民族的历史传统，而且表现了鲜明的民族特色。凯里酸汤鱼、苗家炸辣蟹、酸笋鸡、苗王鱼、酸汤菜、腌韭菜根和火葱果、腤鱼、鸡稀饭、荷叶捆鸡、烤香猪等民间特色美食也必然被众多赛事旅游者所品尝，同时，隐藏在大街小巷的各类特色小吃，也会被赛事旅游者垂青。

3. 比赛有利于文化旅游人才的培养。由于赛事的不断扩大和知名度、影响力的提高，可能产生各类为比赛服务的培训教育机构和服务产业。

4. 因为赛事涌入举办地的人，除了参与比赛、观摩，其中大部分人都可能在赛事之余，顺便到当地旅游景点观光休闲，并且可能有商业等消费。因此，赛事举办地有关部门应以比赛为契机，推出与赛事相关的服务产业，将是一个非常好的增收举措。

5. 把比赛与会展业相结合，可在比赛的同时举办相关乐器展。

五、相关建议与措施

为了使建立以民族器乐大赛为旅游吸引物的旅游产业为导向的服务经济发展，比赛举办地可以在以下几方面进一步采取措施：

1. 健全行业管理体制，规范、监督行业运行。形成政府服务与监管、行业带动与自律、经营主体自觉与规范的行业管理体制。强化服务理念，系统培训旅游服务人员，加强酒店、饭店、旅游社的自律约束与服务意识教育，完善旅游质量监督管理体系，维

护游客合法权益。

2．完善旅游消费、旅游产品体系，提升现有产品层次，规划设计品牌产品。从旅游者需求出发，优化吃、住、行、游、购、娱等消费网点和集群，建立一批旅游者满意的旅游服务、消费单位，同时创造个性化、多样化、多层次文化旅游需求，引入相关会议、培训、学习等高端旅游消费。

3．发挥旅游业的联动优势，提升第三产业的规模和质量。以旅游消费点为核心，多部门联动，规范与提升旅游餐饮点、旅游购物点的服务功能，规范商品种类，严把质量关，促进旅游商品业繁荣发展。加快旅游交通建设，实现交通大发展。同时还可以与农村工作部门联合，加大对旅游专业村、农家乐管理和经营的指导和培训，推进旅游手工商品的加工和销售，提高农民收入。比赛可以引导深度开发文化旅游工艺品，比如文化衫、比赛器乐模型、人物模型等，从而丰富旅游纪念品的种类。比赛可以促进旅游产业的转型升级。刘卫国、付健、吴晓山和李志清[17]认为，旅游产品开发应遵循传统文化与现代文化、文化本真与商品化均衡发展的原则，应加强对旅游业的宏观管理，尊重旅游地居民的地位。

4．促进相关产业的发展。壮大旅游龙头企业，扶持相关中小企业，发挥主动性引导旅游企业的转型升级，以适应新形势下游客的新要求。利用各种政策税收等手段，加大对旅游相关中小企业的扶持力度，保持旅游市场的繁荣稳定健康发展。

5．改善公共服务设施，提升公共服务质量，为旅游业提供良好的发展硬件。比赛筹办和举办期间，大量涌入的人流、物流、信息流都会考验举办地的基础设施，也考验当地政府管理部门的行政管理能力，对行政系统、商务系统的运行效率提出新的要求，由此获得经验。随着年复一年的赛事的举办，城市的管理水平、商务运行水平都会不断地提高，成为促进旅游业大发展的前提。

当然，比赛的人流也可能带来一些新的负面问题，如环境破坏、局部生态系统的恶化、一些公用资源暂时短缺、物价短期上涨，都会给当地居民造成一些麻烦，这也对举办地政府管理提出新的挑战。集中研究解决旅游相关的交通、住宿、餐饮等方面出现的问题，改善公共交通，增加公共厕所、公共休息亭台等。一旦克服了这些问题，也对行政管理水平的提高有很大促进。这种行政水平的提高也反作用于旅游业，使旅游者的满意度大大提高，从而形成良好的口碑效应以及回头客。

基于以上，我们相信，以民族器乐大赛为契机，以旅游业为导向，将快速推动第三产业的发展，不仅使多个行业水平实现提升，同时促进餐饮、酒店、旅游中介、旅游景区、商业贸易、交通物流、娱乐、金融、保险、通信、文化产业、城市建设等服务领域的快速发展，对加快经济增长、扩大就业、促进社会和谐等方面都具有十分重要的作用。它将成为黔东南经济发展的重要组成部分和新的增长点，从而有力助推黔东南州崛起，在贵州省内乃至在大西南地区的经济、社会、文化发展中表现得不同凡响，卓尔不群。

注　释

① 张　琨：《民间音乐在旅游资源开发中的作用研究》，《大舞台》2012 年第 8 期。

② 刘昌雪、汪德根：《基于 SEM 的旅游者对世界非物质文化遗产满意度测评》，《地理科学进展》2012 年第 31 期。

③ 陈　岗：《旅游文化：文化整合的过程与结果——文化整合的视角看旅游文化》，《桂林旅游高等专科学校学报》2004 年第 6 期。

④ 桓占伟：《旅游文化及其主流研究反思——基于旅游文化概念的分析》，《人文地理》2007 年第 22 期。

⑤ 贯祥春：《旅游文化的特点及其在旅游业中的地位和作用》，《复

旦学报（社会科学版）》1997 年第 3 期。

⑥ 王大悟：《旅游文化之当代解读》，《旅游科学》2007 年第 4 期。

⑦ 郭 胜：《旅游文化的功能及其品牌塑造》，《社会科学家》2007 年第 6 期。

⑧ 威廉·瑟厄波德著，张广瑞译：《全球旅游新论》，中国旅游出版社 2001 年版。

⑨ 张志军：《正确认识商务旅游与商务饭店》，《中国旅游报》2003 年 4 月 30 日。

⑩ 庄 猛：《论文化产业与旅游产业的互动发展》，《MODERN AUDIO-VIDEO ARTS》2010 年第 11 期。

⑪ 李肇荣：《桂林旅游景点文化建设的新思考》，《桂林旅游高等专科学校学报》2004 年第 4 期。

⑫ 张淑萍：《民族音乐舞蹈艺术在文化旅游项目中的价值实现——以张家界〈魅力湘西〉为例》，《中国音乐》2012 年第 2 期。

⑬ 魏 翔、崔 丹:《文化旅游: 文化产业发展的新引擎》,《北京教育(高教版)》2012 年第 4 期。

⑭ 马晓京：《民族旅游文化商品化与民族传统文化的发展》，《中南民族大学学报（人文社会科学版）》2002 年第 6 期。

⑮ 刘 纯：《旅游产业中的民族民间音乐——湖南湘西旅游景点中的苗族音乐文化变迁》，《音乐创作》2012 年第 2 期。

⑯ 肖 锋、沈建华、刘 静：《举办大型体育赛事对城市旅游的影响》，《沈阳体育学院学报》2004 年第 6 期。

⑰ 刘卫国、付 健、吴晓山、李志清：《传统体育赛事节庆旅游开发对民族地区社会文化的影响——以广西融安龙舟节为个案》，《河北体育学院学报》2011 年第 2 期。

民族器乐作品的标题源流探究

马东风

（江苏师范大学音乐学院教授、院长）

摘　要：从乐器的起源到独立的器乐曲标题的产生，从具有人文意义的标题命名到标题的完善，历经了一个漫长的演变过程。这个过程深深地烙下了我国音乐发展的历史印记。标题的源流、分类与其变易现象，标题性音乐与非标题性音乐的美学原则，音乐标题与文学之间的关系，标题中所反映出的民族审美心理特征等问题，反映了中国传统音乐文化传承中的一些特点。弄清这些关系，对于当代民族器乐作品的创作与欣赏有着重要的指导意义。

关键词：标题源流；标题性与非标题性；标题变易；民族审美心理

民族民间音乐是我国最古老的艺术形式之一，也是其他各音乐门类的发展渊源。我国的民族民间音乐内容之丰富、历史之悠久、发展之广阔、形式之多样是世界上不可多得的艺术宝藏。民族器乐作品的标题是这宝藏中的一份珍贵遗产。本文将从标题源流、标题类说、标题变易、标题辩证等四个方面对民族器乐作品的标题问题做一粗浅探讨。

一、标题源流

我国民族器乐作品的标题起源何时？首先要从原始乐器的产

生谈起。

乐器的起源是一个复杂的问题。远古时期的音乐因缺乏实物及资料的有力证据，我们很难断定这漫长的几万年甚至几百万年前的音乐究竟如何。目前我们所知道的远古音乐的点滴只是依据后世的典籍记载或对出土文物的考证。《尚书・舜典》中提到的“击石拊石，百兽率舞”的传说，就是再现了原始人用艺术的形式反映以狩猎为内容的原始歌舞音乐。“击石拊石”成为这个舞蹈的伴奏形式，石作为伴奏乐器。这种特殊的伴奏乐器（可能是当时的石制工具）后来渐渐演变为有固定音高的石制打击乐器——“石磬”。在《吕氏春秋・古乐篇》中记载的《夏籥》是为了庆祝大禹治水的功绩表演的一种原始歌舞，歌舞的伴奏乐器采用了由两支苇竹制成的并且能发出两个不同乐音的吹奏乐器“籥”，这种乐器后来演进为“箫”（排箫）。可见用“籥”伴奏要比“击石拊石”的伴奏更进一步了。我们还可以从《礼记・明堂位》《尚书・益稷》《逸周书・世俘解》等典籍中看到瑟、鼓、土鼓、离磬、钟、苓、管、埙、笙等多种乐器的记载。可以肯定地说：我们的祖先早在远古时期已有打击乐器、吹奏乐器的发明，并已知道运用部分乐器为原始的舞蹈伴奏音乐了。

西周时期我国已出现由打击乐器组、吹奏乐器组与弹拨乐器组相结合的大型乐队。乐队除为歌唱者及舞蹈伴奏以外，也有器乐独立演奏的现象。如为会集饮酒用的“笙奏”，为射箭集会演奏的“瑟奏”及乐队的合奏等。但这些独立演奏的器乐作品标题并未独立，名称与原歌、舞相同。据杨荫浏先生所著《中国古代音乐史稿》一书说：公元前 964 年，周穆王为了炫耀自己的势力，扩大西周的影响，带着他的庞大乐队来到阿富汗附近的山下、与黑海相连的黑湖举行盛势浩大的音乐会，演出长达“三日而终”[①]。可惜这种独立演奏的乐曲之标题，古书中并没有记载下来。

春秋、战国、两汉时期琴的演奏已十分流行与普遍，出现了

瓠巴、伯牙、钟子期、师涓、师旷、蔡邕、蔡琰等人。《韩非子·十过》中说：卫国（地区）乐师师涓曾演奏过标题为《清商》的乐曲。春秋后期的师旷在公元前 534 年卫灵公访问晋国时也演奏过标题为《清徵》和《清角》的琴曲（明清琴谱中说《阳春》《白雪》《玄默》等琴曲也出自师旷之手）。据史料来看，这些标名调名的琴曲标题尚未形成与内容较完美的结合形式，但它已经从原始的歌舞中解脱出来，成为一种标题独立的器乐曲形式。在我国现存最早的琴曲谱《碣石调幽兰》（原件在日本，见国内影印本）中也可见到曲名之前冠以调名的标题。这种以标调名为特点的琴曲标题成为我国民族器乐作品中最早的标题形式之一。传说时期有伯牙与钟子期的故事，《高山》《流水》《水仙操》等琴曲都是源于这一故事而产生的器乐作品。

汉末有两位杰出的琴家：蔡邕与蔡琰（文姬）。蔡邕创作了著名的蔡氏五弄：《游春》《渌水》《幽思》《坐愁》《秋思》，还有《秋月照茅亭》《山中思友人》等曲也是蔡邕所作。他在《琴赋》中所提及的琴曲曲目，是研究器乐曲标题与民歌关系的重要史料。他还著作了《琴操》（分二卷）一书，书中专门叙述了琴的形状、制作及作用，并收集了大量的琴曲标题，如《诗歌五曲》《一十二操》《九引》《河间杂曲二十一章》等，并为这些标题做了非常生动的解说，后世好多有关琴曲的美妙传说都来源于此。近现代琴家常把《琴操》认为是记录古琴曲标题并加以解说的第一部琴学专著。蔡邕的女儿蔡琰是一个不平凡的女子，“博学而又有才辩，又妙于音律”（《后汉书·列女传》），亦有非常曲折的生活经历。她创作的《大胡笳》《小胡笳》《别胡儿》《忆胡儿》及《胡笳十八拍》等琴曲，揭示了她的生死离别之情，感人肺腑，催人泪下。其中《胡笳十八拍》对后世影响甚大。

从他们父女两人的音乐创作及其著述中提到的众多琴曲标题来看，标题的形式与其音乐内容已达到十分多样与完善的地步。

释智匠是南朝末期的文学家、音乐家，他编撰的《古今乐录》辑著了众多的乐曲篇章，如《汉太乐食举曲》《汉鼓吹铙歌》《魏鼓吹曲》《晋鼓吹曲》《鼓吹铙歌》《梁鼓角横吹曲》《相和歌》《清商乐》《梁雅歌》《琴曲》《散乐》和《舞曲》等，是研究南朝以前音乐发展的重要文献，也是研究音乐标题的重要参考资料。

唐朝吴兢撰写过众多的书籍，音乐方面较有代表性的是《乐府古题要解》一书，阐述了《相和歌》二十六曲、《短箫铙歌》九曲、《横吹曲》九曲、《舞曲》五曲、《清商曲》七曲、《琴曲》六曲、《杂曲》四十六曲的命名来由（见《宋史·艺文志》），成为我国音乐史上第一部专门叙述音乐标题发展的理论著述。

成书于明洪熙乙巳年间（1425）的《神奇秘谱》，是我国目前发现的最早的琴曲曲集，全书共分三卷，收集了我国明以前众多的优秀古代名曲，如《广陵散》《高山》《流水》《阳春》《酒狂》《小胡笳》《梅花三弄》《长清》《短清》《白雪》《昭君怨》《大胡笳》《离骚》《潇湘水云》《樵歌》等，其中套曲《广陵散》各章的小标题发展到了最高峰四十余则，如《取韩》《冲冠》《发怒》《烈妇》《扬名》《投剑》《恨愤》《计之》等（参见《神奇秘谱》1955 年影本）。清代一批琵琶谱相继问世，如华秋苹的《琵琶谱》（1819 年版）、李芳园的《南北派十三套大曲琵琶新谱》（1895 年版）。这些琵琶曲集中收集了大量的民间广为流传的乐曲，其中代表性的套曲有《十面埋伏》《霸王卸甲》《塞上曲》《阳春古曲》等，这些作品均附有大小标题。

民国以后，江苏海门沈肇州编的《瀛州古调》（1916 年版）、沈皓初编的《养正轩琵琶谱》（1912 年版）及杨荫浏先生在 1929 年编的《雅音集》（简谱本）等曲又集中收集了近二百首大小不同的琵琶曲。在《养正轩琵琶谱》中，不但每首套曲附有大小标题，在各曲之前也分别注有解题，并在“顾曲须知”中对各曲的表现内容及指法等方面也同时做了说明。可见，我国标题音乐的发展

以及对音乐标题的使用，此时已进入了高峰时期。

建国以后，我国又陆续出版了《古琴曲汇编》（1957）、《民间器乐广播曲选》（1957）、《存见古琴谱辑览》（1958）、《广陵散》（1958）、《古筝独奏曲选》（1958）、《筝曲选辑》（1960）、《古曲初阶》（1961）、《古琴曲集》（1962）、《琴曲集成》（1963）、《琵琶独奏曲集》（1979）、《建国三十年器乐作品选》（民族器乐各专辑，1979）、《民族器乐作品小合奏曲集》（1984）以及《中国民族民间器乐曲集成》等。这些曲集的问世，在整理挖掘我国的民族民间音乐、促进音乐的创作与繁荣等方面起到了重要作用。我们不但从这些浩瀚如云的曲谱中看到我国民族民间音乐的优良传统和丰富内容，而且还可以从这些作品的标题中，享受到一种高尚、健康的语言文学之美。它表现出我国劳动人民在音乐创作上的聪明智慧。

二、标题类说

恩格斯指出：“每门科学都是分析某一个别的运动形式或一系列互相关联和互相转化的运动形式的，因此，科学分类就是这些运动形式本身依据其内部所固有的次序的分类和排列。”[②]进一步说，就是根据互相事物的异同关系，按照一定的标准区分开来。器乐作品的标题分类，对于认识标题的作用，标题中反映出的音乐现象、历史背景、音乐风格、思想倾向及创作规律是十分重要的。

我国目前采用的分类法有三种基本类型：把音乐划分为标题音乐与无标题音乐（包括标题本身的分类），概括地分为“标意性”标题与“标名性”标题，具体地分为“标内容”“标调名”“标体裁”“标奏法”，“春、夏、秋、冬”“日、月、山、水”之类。众所周知，上述几种分类方法虽然都不能自圆其说，但也有各自的合理因素，笔者对此有几点不同的浅识：

1．音乐之标题是一种语言文学的“借喻”，它同音乐表情术语及其他表现手段一样构成了音乐表现的统一整体，标题是这一整体中不可分割的组成部分。无论是标题音乐或非标题音乐的标题都源于内容而产生，又对内容发生影响与作用，这是马克思主义的基本观点。因此，不能脱离作品的内容及作者的时代背景空谈标题本身，更不能单纯地依据标题文字上体现出的特殊规律进行分经划纬。

2．把音乐概分为标题音乐与非标题音乐两类，笔者投赞成票，但把这种称谓作为标题分类的代名词是不够准确的。标题音乐与音乐标题是两种不尽相同的概念，不能取而代之。妥切地说，标题分类的名称应称作“标题性音乐的标题”与“非标题性音乐的标题”。本文把这两种标题形式作为标题分类的两大系统。

3．特殊的表达方式、不确定性的音乐内涵是音乐艺术的重要特性之一，标题在各时期的命名上相互渗透、影响甚至达到不可分割的地步，这也是标题音乐发展的必然规律。标题与标题、标题与内容、欣赏者、曲作者、演奏者、标题与社会之间都存在着千丝万缕的联系。加之我国民族器乐作品的内容广阔、体裁多样、流派各异、作品浩繁等原因，因此，采用任何分法都不可能明晰地划分出楚河汉界。不仅在音乐领域，在其他科学领域中也存在着这类突出的矛盾。我们把标题分为“标题性音乐的标题”与“非标题性音乐的标题”两大系统，也是相对区分的。

标题性音乐的标题系统

情景类	高山　流水　江河水　月儿高　新春乐　秋江晚霞　雨打芭蕉 清风弄竹　山乡春早　出水莲　月下箫歌　潇湘水云 碧涧流泉　枣园春色
情感类	喜洋洋　喜相逢　喜送公粮　农家乐　愉快之歌　普天乐 丰收之歌　采茶舞曲　悲歌　病中吟

文史类	霸王卸甲　十面埋伏　举杯邀月　海青拿天鹅　春江花月夜　渔舟唱晚　空山鸟语　聂政刺韩王　风·雅·颂
人物类	昭君怨　孟姜女　花木兰　墨子悲思　叹颜回　兰花花叙事曲　苏武思乡　嘎达梅林　阿诗玛叙事曲　阿凡提之歌　雷锋之歌
戏曲类	四平调　山东梆子　玉堂春　闹天空　祝家庄　秦腔主题变奏曲　豫剧主题变奏曲　梁山伯与祝英台
地理类	夸山东　陕北抒怀　沂河欢歌　泰山颂　帕米尔的春天　鄂尔多斯新歌　日月潭边　侗乡速写　西湖　滇海印象　东海渔歌　三峡船歌　南疆舞曲　草原骑兵　三门峡畅想曲　豫北叙事曲　达勃河随配曲
生活类	百鸟朝凤　鸡鸣犬吠　三更鸡叫　鸡婆生蛋　寒鸦戏水　鸭子伴嘴　莺啭黄鹂　狮子滚球　小放驴　八哥洗澡　放风筝　卖菜　打叮咚　赶集　抬花轿　入洞房　骂情人

非标题性音乐的标题系统

结构类	胡笳十八拍　梅花三弄　句句双　五凤吟　上下联　三起三落　四门子一堂　八段锦　八大套　九连环
体裁类	二胡协奏曲　琵琶小协奏曲　琵琶协奏曲　柳琴与乐队　拉弦乐组曲　弹拔乐组曲　京胡与乐队　丝竹乐五重奏
形式类	锣鼓四合　坐乐　行乐　七牌十番　十八六二四　九转货郎儿　闷四过场　大胡笳　小胡笳　小勾搭
场合类	武辕门　文辕门　武绣球　文绣球　武披　文披　大桃红　小桃红　开场　尾声　一统太平　太极两仪　三才至胜　四海平生　五行正气
曲牌类	急急风　后庭花　九调　粉蝶儿　朝天子　大开门　小开门　节节高　柳青娘　老六板　中花六板　十六板　花六板　慢六板　急板令
调名类	流徵　宫引　金羽　清角　二调引令　四调引令　正宫　黄钟　商调　越调　双调　中吕　南吕　小食调　下音调　平调娃娃　二八调开门　三五七　四合四　五六五　工尺上

三、标题变易

我国民族音乐的形成与发展，经历了漫长的历史过程与复杂的社会变革，产生了众多的作曲家、演奏家、音乐理论家、美学家及音乐评论家，形成了风格不同的音乐流派。各时期各派别有时根据自己对音乐的理解或某种政治上的需要，随意改变乐曲的标题，有些作品已失去了它历史的本来面目。另有一些作品（大部分是古曲）伪造出许多莫明其妙名作者，牵强附会地加上许多解说，企图“标新立异”。此类现象在我国古代音乐史上时常有之，这对我们在挖掘、整理、学习、研究民间音乐方面带来了不少困难。还有一些作品在古谱传抄的过程中出现脱漏、颠倒或以讹传讹的变易现象。当然，一部分作品在这种变易过程中也取得了一定的进步意义。标题的变易主要体现在以下几个方面：

1．曲旧题变

古琴曲《广陵散》《海青拿天鹅》《夕阳箫鼓》、民间乐曲《老六板》等，这些作品在不同时期、不同演奏流派中常有不同的改变，特别是分段标题的改变。如《广陵散》（也称《广陵止息》），曲名首见于三国魏应璩《与刘孔才书》一书，后又见于孙该《琵琶赋》、晋潘岳《笙赋》、唐白居易《白孔六帖》、李良辅《广陵散止息谱》等，这些资料虽然都提到此曲曲名，但都没涉及音乐内容及分段标题，到南宋庐子嘉传《广陵散谱》中才出现两个小标题，即《取韩相》与《别姊》。到了明朝，在朱权编的《神奇秘谱》书中将小标题却发展到了四十余则。民间乐曲《老六板》（也称八板）《三六》，在李芳园的《南北派十三套大曲琵琶谱》中被误认为是《舜薰风操》和《梅花三弄》，并伪造出《三六》的曲作者是庄暗香。此类事例不胜枚举。

2．曲变题移

1875 年前，民间广泛流传的琵琶曲《夕阳箫鼓》，据 19 世

纪初《鞠士林传谱》记载，全曲共分七段无小标题。1895年在李芳园的《南北派十三套大曲琵琶新谱》中，由于受白居易《琵琶行》的影响，把《夕阳箫鼓》硬附会成《浔阳琵琶》，并伪造出唐初文人虞世南作曲。结构上由原来的七段扩展为九段，各段都加了小标题，如《花蕊散回风》《夕阳影里一归舟》等。20世纪初，汪昱庭对李氏的曲谱做了较大程度的改变，使曲调变得更加朴实，风格统一，定名为《浔阳夜月》和《浔阳曲》两名，后又改成《夕阳箫鼓》。内部结构又恢复了原始的七段体，并在各段之间附加了由两字组成的标题，如《回风》《归舟》等。30年代初，由上海“大同乐会”柳尧章将《夕阳箫鼓》改编为民族器乐合奏曲，又把七段扩展为十段，每一段之间都加了新雅别致的标题，如《江楼钟鼓》《渔歌唱晚》等，同时把全曲的标题定名为《春江花月夜》。

3．集旧立新

集旧立新是标题变易中产生的一种特殊现象。它是把原来几个标题重新组合为一个新的标题，如广东音乐中的《柳娘三醉》是由《柳青娘》和《三醉》两个曲调集成的，《妲己催花曲》是由《戏妲己》《催归调》《花鼓词》《了缘曲》四首乐曲集成的。

当然，我国民族器乐作品中也有许多曲异题同的同名乐曲，特别是曲牌音乐。《小开门》《柳青娘》由于运用的戏种、场合、地区、演奏形式不同，乐曲也不一样，但名称不变。苗族唢呐曲《虾蟆间》在本民族就有五种形式之多，但音调、情感、节奏、奏法及结构诸曲各异，但标题相同，形象均较鲜明。我国现当代音乐创作中，也往往出现曲异题同的巧合现象。

四、标题辩证

事物的属性是多方面的，有本质的也有非本质的，有普遍的也有特殊的。音乐标题的本质属性是音乐本身具有的，音乐标题

的非本质属性是从属本质的，有无这种属性理论上讲都不能改变事物的根本性质。但也不可否认，标题作为一种表现形式对音乐内容的表达有一定的作用与影响，主要体现在两个方面：（1）有助于人们准确理解作品的思想内涵，特别对于某些演奏者或欣赏者本身所具有的学识、修养及审美趣味的高低不同，标题的作用更加明显。我国古代有“取文谐音”的传统。杨雄《琴清英》中讲到孙息为晋王鼓琴的故事，孙息在奏琴之前先讲一段与演奏有关的话，把欣赏者引入特定的意境之中，然后再缓缓地弹奏起来。前者以情节见长，后者以抒情取胜，两者相辅相成，察见渊鱼。因此，对于具有一般学知与修养的听众来说（包括演奏者），如何准确地理解音乐的基本内容及情感，把握作品的风格与特征，熟悉音乐语言的表达方式与方法等方面，标题的作用更是显得十分必要。（2）也有制约人们外延联想的一面，特别对于艺术造诣较高、知识广博的欣赏者来说，标题又往往有一定的局限性。因为标题的本身具有文字的叙述特点、描绘特点，存在着所谓的“可视”的造型因素，在赏乐与奏乐的同时自然受到影响与制约，因而不易产生更广阔的思维空间及丰富的联想，直接关系着音乐内容的表现。

再就是非标题性的音乐标题，同样也存在着得失问题。所谓非标题性的音乐，泛指那些标题本身不含有明确标题性的音乐作品。如《正宫》《九连环》《中花六板》《闷四过场》《弹拨乐组曲》及器乐曲牌音乐等，从某种意义上说，与西洋音乐作品中的《××大（小）调奏鸣曲》标题雷同。这种标题到底有否具有标题性？一些学者已有定论：“这类标题只是区别甲、乙、丙、丁各曲的代号，标题与内容不相经纬。”这种认识应该说是不全面的。以上述作品的标题为例，标题中的含义分别有以下几点：（1）调式的主音及类别；（2）结构特征；（3）板式；（4）演奏方法及体裁形式。因此，标题本身已经说明音乐的某些表现手段，表示

着一定的情感因素，只是标题本身没有用文字明晰地解释出音乐内容与形象特征而已。因此，标题与内容的关系不是直接的而是间接的。如把此类标题作为“与内容毫无关系的代号”看待，显然是不够妥当的，但彼此在应用上有着明显的不同。西洋的非标题音乐以擅长表现感情丰富、有戏剧性、含哲理性的音乐思想为其主要特征，其结构较为复杂，篇幅较大。而我国多数无标题音乐则往往以篇幅短小、形象鲜明、旋法简练、伸缩性、可塑性较强，并能概括地反映出某种乐曲内容为其主要特点。这类作品有时还为了适应各种场合的客观需要，如民间婚丧嫁娶之事所用的乐曲及众多的器乐曲牌音乐，往往由于客人的多寡或根据演员在舞台上表演的时间长短，演奏者运用加花、变奏、“旋宫”等手法进行变化重复，使音乐在多次反复的过程中又有了新的意义与发展。艺人们甚至可以即兴演奏，任意发挥，随意改变乐曲的长短，使之与场合适应。这些鲜明的特点，也正是西洋音乐作品所不能够具备的。

无论是标题性音乐或是非标题性音乐，都不可过分拘泥于标题本身或受到标题的束缚去听音乐。有些乐曲虽属标题音乐，但标题本身并不含有标题的本质属性，这一点在各个时期的音乐发展中均可见到。

古代封建社会，统治者在对音乐标题的利用上，“总是想尽办法，企图鲜明突出其政治意义”[③]，任意篡改乐曲标题的现象屡见不鲜。在现当代的音乐作品中，也有时为了强调音乐的政治功能，使一部分作品也冠上了“革命性”“政治性”的标题，特别是在十年浩劫期间，如把河北唢呐曲《反调》改为《热烈欢呼 ×× 会议召开了》，把《洞房赞》改为《东风赞》，把《普庵咒》改为《喜庆乐》等，这是我国当代音乐发展史上所产生的一种特殊现象。《喜积高效肥》《战天斗地学大寨》《集合整队》《启程上路》《欢唱丰收》《继续前进》等，这类所谓“标题音乐”的标题，

本质上无标题可言。然而，在我国古代也有些文人常常借用标题卖弄文笔，故弄玄虚，甚至牵强附会地加上许多徒有其名的解说。这样不但起不到标题立意和借题诱发的作用，反而适得其反，弄巧成拙了，其结果只能在对音乐的理解与表现上导向误区，以致形象思维的局限性及表现上的概念化，迫使音乐走向文字解说化的道路，失去了音乐应有的表现力。上述两个方面，是我国音乐标题发展史上的糟粕之处，是不可汲取的。

从整个音乐历史的发展看标题音乐的命名有得有失，我们应该剔去糟粕，取其精华，发扬光大我国民族器乐作品在标题运用方面的优良传统，同时也要大力提倡创作出更多更好的非标题音乐，以丰富民族音乐文化满足当代人的精神生活之需。我们坚信，我国的标题音乐与非标题音乐将形成并驾齐驱的两大发展。

民族器乐作品的标题，可以看作是我国音乐历史的印记。它们经历过错综复杂的社会变革，总以不同的面目展现出丰富多彩、千变万化的姿态，这是我国民族器乐发展的重要特征之一。它充分体现出中华民族音乐的历史性、民族性及现实主义创作方法的优良传统，对于当前的音乐创作和标题命名，颇有重要的借鉴价值与指导意义。

注　释

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》(上)，人民音乐出版社 1981 年版。

② 中央编译局编：《马克思恩格斯选集》(第三卷)，人民出版社 1975 年版。

③ 杨荫浏：《中国古代音乐史》(上)，人民音乐出版社 1981 年版。

民族器乐的现状观察

杨瑞庆

（江苏省昆山市文化馆研究馆员）

摘　要：当代民族器乐的存在状态喜忧参半，在基本呈现出大繁荣的背景下，也存在着某些发展“瓶颈”。本文分别从面、线、点的不同层次切入，在肯定成绩的前提下，指出一些弱势环节，提出笔者的一得之见，从而寻找民族器乐全面发展的路径，期盼民族器乐曲全面繁荣的未来。

关键词：民族；器乐曲；演奏

器乐曲相对于声乐曲而言，民族器乐曲相对于西洋器乐曲而言，其鲜明的标志是运用民族乐器，演奏出具有民族风格的乐曲。观察当今乐坛，应该说器乐曲的发展弱于声乐曲的发展，民族器乐曲的发展弱于西洋器乐曲的发展。如要评述当代民族器乐的成败得失，可以分别从面、线、点三个层次切入，从中可获得民族器乐曲从大“面”到小“点”的现状概况。简单的结论是：当代民族器乐的存在状态喜忧参半，在大繁荣的背景下，也存在着某些发展“瓶颈”。

一、喜忧参半的“面”状

民族器乐属于比较高级的音乐形式，所以历史上只留下了几首屈指可数的古曲，如《广陵散》《霓裳曲》《十面埋伏》《流水》

《春江花月夜》等。直到 20 世纪初，由于引进了西洋的记谱法，中国的民族器乐创作才得以起步。近百年来，盛演不衰又耳熟能详的乐曲为数不多，以合奏曲为例，影响较大的有《金蛇狂舞》（聂耳曲）、《彩云追月》（任光曲）、《翻身的日子》（践耳曲）、《瑶族舞曲》（刘铁山、茅沅曲）、《喜洋洋》（刘民源曲）、《花好月圆》（黄贻钧曲）等。令人不解的是这些乐曲都是“过去时”的创作成果，应该说，问题出在创作观念的失误上。

乐曲跟歌曲不一样，要让乐曲流行，需要有一个潜移默化的过程。首先，乐曲的旋律必须吸引人。如果乐曲让人无动于衷，就会招致不屑一顾的结局。只有旋律好听，而且还能和曲哼鸣，才会拥有欣赏群体，随后民队多奏，媒体多播，使乐曲走上良性循环的道路。

但有些作曲家认为，乐曲难度应该与时俱进，器乐只能曲高和寡。出于这种观念，作曲者往往凌驾于听众之上，不顾接受群体的适应性，充分表现自我，那么作品的最终命运只能是孤芳自赏、昙花一现。

作曲家的水平高低要靠作品的影响力来衡量。音乐家的旋律只有扎根于民间，才有存在的价值。被冠于世界级的作曲大师只因他们的旋律深入人心，讲起贝多芬就会想起《月光奏鸣曲》，讲起莫扎特就会想起《土耳其进行曲》，讲起柴科夫斯基就会想起《天鹅湖》。国内著名作曲家的创作影响也是如此，如刘天华因为有《良宵》而出众，瞎子阿炳因为有《二泉映月》而闻名，贺绿汀因为有《牧童短笛》而蜚声。欣赏者对这些乐曲大多能随口哼上几句，甚至还能奏上几段，这些乐曲当然世代传承，成为经典作品。

但对当代创作的一些民族器乐曲难有印象，更谈不上能流行了。如 80 年代初的一次评奖活动，推出了徐景新的《飞天》、刘锡津的《丝骆驼铃》、饶余燕的《骊山行》、阎惠昌的《水之声》、

何训田的《达勃河随想》等，应该说这些乐曲都是令人耳目一新的优秀作品，但30年过去了，基本被人遗忘，令人遗憾。当今乐坛人才辈出，佳作迭出。但回过头来想想，能引起国人共鸣的代表作品是什么？恐怕一时难以回答。即使有些是声名显赫的大作，也是只听其名、难有其声的感觉。

当代创作的民族器乐曲不流行已是不容置疑的事实。优秀的民族器乐曲应该让人知其名、知其调，甚至能和唱、能演奏。但很多器乐曲名奇、调怪、旋律艰涩，让一般的欣赏者不知所云，让一般的演奏员束手无策。

笔者无意贬低当代作曲家的创作质量，一批富有才气的青年作曲家大胆实践，跟上时代步伐，渐渐与国际接轨，但很多获奖作品只在专家的眼光中闪烁光芒，却在群众的心目中黯然失色。究其原因是创作与审美之间存在着较大差距。改革开放后，先进的作曲技法传入中国，于是“新潮”作品不断涌现，令乐坛惊艳，令世人瞩目。但中国的国情还是偏爱传统，拒绝“新潮”，何以见得？一些经典乐曲崇尚用民族乐器演奏不容去说，一些交响乐团也热衷演奏一些贯穿民族音调的乐曲，如《红旗颂》《梁祝》《春节序曲》《北京喜讯到边寨》等，这些作品都传递着传统的信息、民族的神韵，让人如痴如醉地百听不厌。

当代作曲家为了追求新意，大多将民族器乐曲的旋律处理成：模糊调性——频繁地出现变化音；新奇节奏——较多地出现摇滚性；怪异音响——无论从音色组合、乐器组合都别出心裁地独树一格。虽然设计新颖，听觉新鲜，但大多缺少旋律性，影响乐曲传播。虽然器乐曲创作还有和弦重叠、复调镶嵌等手法的运用，但是主旋律的设计仍然是作品的灵魂，不可小视。

发现了问题，找出了原因，就要去寻找解决的办法。这就需要抓好两个环节：一个是创作环节。应明确作曲家设计的旋律首先是写给国人聆听的。为了追求好听，就要了解国人的审美

趣味。每个民族都有不同的欣赏习惯，国人历来喜好旋律美，只有优美的旋律才能打动听众。中华民族崇尚传统，但并不排斥创新。但是创新应谨防怪异。当前的民族器乐曲创作出现了一种怪现象，好像不用变化音体现不出作者水平，不用无调性跟不上时代潮流，其实已经脱离了欣赏现实，可以说追新猎奇的创作道路在中国行不通。

一个是推介环节。好乐曲需要有好乐队演奏成好声音，然后播放录像，发行音响，还需要加强评论，引导欣赏。通俗小曲可以多演，高难大作可以选段演奏，这样能事半功倍地达到认识某一作品、理解某一作品的目的。从小处着眼，从精处着手，把新乐曲中最优美的篇章进行推荐介绍，容易使乐曲接近听众，获得知音。音响、乐谱的出版也应及时跟上，只有让欣赏者多听音乐，多读乐谱，才能达到宣传乐曲的目的。如由于反复出版《喜洋洋》《花好月圆》的音像，自然扩大了传播面，这条成功的经验值得借鉴。

二、参差不齐的“线”状

如果把整个民族器乐演奏的现状看成一个“面”的话，那么合奏、重奏、独奏的表演态势可以看成三条“线”形，只有三线强劲，才能撑起一个稳定的“面”，才能形成民族器乐健康发展的局面。但是，当代乐坛上合奏、重奏的线状严重萎缩，基本不成规模，而独奏形式却一花独放，表现出线状越来越膨胀的态势，使乐坛发展严重失衡。

演奏合奏曲需要编制齐全的民族管弦乐队，由于人员多，成本高，所以大多地区难有条件拥有大型乐队。还有一种观念是西洋乐队远比民族乐队有影响，致使民族乐队越来越少。全国除了中国民族乐团、上海民族乐团、前卫民族乐团等几个大型乐队还艰难存在外，其他乐团基本是一些临时“拼凑”的小乐队，当然

不会使合奏兴旺起来。制约合奏还另有原因，有些民族器乐新作难度较高，专业乐队尚能演奏，业余乐队基本只能望曲兴叹。乐队减少再加上演奏畏难，民乐合奏只能鲜为人见。

由于民乐队减少，乐谱需求量也不看好，所以少有出版机会。使一些新曲难觅乐谱，只能在冷落中自生自灭。而且，有些乐曲由于没有条件制作成合奏音像发行，就不可能引发共鸣效应。优秀的乐曲一定要反复“亮相”，才有可能万众追捧。如“文革”时期的器乐合奏《丰收锣鼓》《打虎上山》等，由于强势推荐而深入人心。而在一次比赛中的榜首获奖作品——《土楼回响》，大多数人还未有机会认识“真面目”，如果长此“石沉大海”，可能永远也不会浮出水面。

目前，新作品的合奏机会太少了，且很多是一次性“消费”。音乐会上为了迎合剧场效果，常演奏一些老调而拒绝新曲。如果没有新作生发香甜，怎能招来蜂蝶采撷？这就要实施扶持首演、奖励首演的策略。音乐是时间艺术，只有多听新作，才能逐步走近。缺少演奏机会，只会制约乐曲传播。

重奏能使音色互补，在长期的演奏实践中，形成了许多既简单又和谐的组合。自古以来就青睐重奏，如琴箫重奏、笙管重奏、丝竹重奏都是源远流长的组合形式，但现在已鲜为人见。原因是重奏作品凤毛麟角，而且当代乐人大多“各自为政”，懒得寻找合作伙伴，致使重奏难觅踪影。唯见冯晓泉、曾格格的新唢呐和新竹笛的重奏经常活跃在晚会的舞台上，因为他们是夫妇，所以方便合作。

20 多年前，上海音乐学院曾尝试“丝弦五重奏”的形式，由于得益于作曲家胡登跳教授的量身定制和演奏家的细腻演奏，所以立刻风靡乐坛。但近年来却逐渐冷却，使本来炙手可热的乐种，又快掉到了“冰点”。

相比之下，独奏的“线状”在不断粗壮，真有扩展成“面状”

的强劲趋势，因为独奏基本是个体行为，需要丰满时才请一人伴奏，如再要加强表现力时，可附加小乐队伴奏。只有大型协奏曲，才用得上大型管弦乐队烘托气氛，如二胡协奏曲《长城随想》、琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》等。

古琴和琵琶是中国最先成为独奏的乐器，历史较长，所以留下了许多古谱。后来，民族乐器大多作为戏曲和曲艺演唱的伴奏乐器。自从刘天华将二胡引入独奏的殿堂后，其他民族乐器也纷纷通过自强而走上独奏位置。“文革”时达到了较高水平，涌现出一批优秀作品，如二胡独奏《喜送公粮》、柳琴独奏《春到沂河》、古筝独奏《战台风》、笛子独奏《扬鞭催马运粮忙》、唢呐独奏《山村来了售货员》……这些乐曲不但旋律优美，而且能充分发挥民族器乐的特点，演奏难度能适应一般水平，所以经过了数十年的时间考验后，现在还响彻乐坛。

改革开放后，民族乐器得到了前所未有的普及，通过乐器考级和从中央到地方的演奏比赛，一大批演奏高手脱颖而出，使民族乐器的演奏水平达到了前所未有的高度，同时也推出了一大批具有时代气息和当代水准的新作。

但是，不能不看到当代器乐曲离民族风格和乐器特色越来越远了。聆听当代乐曲只为新技法、新音响感到新奇，其他如旋律韵味、乐器风味已逐步淡化。有些作者在创作乐曲时，恨不得将小提琴上的高难度华彩炫技全部用到二胡上，将长笛上高难度半音技巧全部用到竹笛上，而且乐曲结构模仿西洋曲式。由于旋律形态华而艰涩、长而拖沓，因此在聆听当代乐曲时，常常出现审美疲劳。可以说当代的二胡曲没有超越刘文金 50 年前的水平，当代的笛子曲没有超越 50 年前赵松庭的水平。这不是贬低当代创作，而是认为有一种创作倾向可能会把民族器乐曲引入歧途，所以必须引起重视。

还有一种现象也制约着民族器乐的发展。因为目前乐坛上的

伴奏基本会采用事先录音的方法，甚至采用根本不用乐器演奏的电脑音乐，所以使一些乐器人才“英雄无用武之地”。所以很多乐器人才，年轻时曾经考过了十级，但到了社会上基本被束之高搁，甚至全部还给了老师。为了使民族器乐后继有人，有些演出、有些比赛还应强调运用民族乐队伴奏，从而形成学有所用的氛围，如果长期坚持，就能涌现出一大批领衔各地乐队的领军人物。

民族器乐的“线状”虽然参差不齐，但应该看到当代独奏领域人才济济，只要强化建设，重点扶持，那么重奏、合奏的“线状”也会逐步壮实。

三、强弱不均的“点”状

民族器乐的乐种十分丰富，组合成五彩缤纷的百花园。如果把每个“乐种”看成一个“点”状的话，可以清楚地观察到，有的“点”状是闪烁光彩的亮点，有的“点”状是濒临熄灭的暗点。即使都是亮点，由于生存状态不一样，其亮度也有差异。江南丝竹和广东音乐都已进入国家级的“非物质文化遗产”的保护名录。由于同属丝竹乐，容易比出“亮度”。

江南丝竹和广东音乐是以丝乐器和竹乐器为组合演奏的音乐。丝乐器抒情，竹乐器流丽，丝竹搭配，珠联璧合，使音色更丰满，旋律更迷人。江南丝竹流行在江浙沪一带，以上海为中心，乐队组合以二胡和曲笛为主。广东音乐流行在岭南一带，以广州为中心，乐队组合以高胡和洞箫为主。两者都属小型规模的乐队，表演的乐曲大都轻巧、细腻、华丽、优美。

江南丝竹和广东音乐都发端于20世纪初，由各自的地域音乐演变而来。前者源自昆曲的曲牌音乐，后者源自粤剧中的过场音乐。由于两者运用的乐器不同，演奏的技巧不同，追求的韵味不同，所以，乐曲风格迥异，乐趣各领风骚。一百多年来，

这两种丝竹音乐在两地乐人呕心沥血的打造下，社团涌现，行家辈出，曲目琳琅，终于传承至今，成为宝贵的文化遗产。相比较而言，当代广东音乐更有活力，而江南丝竹显得有些老态龙钟。以《步步高》为首的广东音乐，以其欢快热烈的乐风，为国人所喜闻乐听，每当颁奖、喜庆场面，总响起这首音乐，渲染出欢乐的气氛。而慢条斯理的江南丝竹却“怀才不遇”，少有问津。面对此番景象，江南丝竹应借鉴广东音乐的成功经验，从而迅速“突围”。

广东音乐追求轻盈、轻细的风格，突出高胡音色，其他则做穿插补充，常表现出热烈、喜庆的情绪。由于旋律风格蓬勃向上，特别合拍于当代的快节奏生活。如《旱天雷》能引发激动，《步步高》能激发愉悦。而江南丝竹追求幽雅，将减慢速度，加花旋律做到了极致，成为江南丝竹惯用的展开手法。一首传统的《老八板》通过加眼再加眼，赠板再赠板，演变成《花六板》《慢六板》等“同宗乐曲”，曲调虽委婉，但难以迸发激情。所以，江南丝竹应该适当减少雅趣，再不能定格在分拆音调、加花旋律的老手法的运用上，应适当融合广东音乐中的各种轻巧手法，为江南丝竹增添活力。

广东音乐大多短小精悍，结构章法没有清规戒律，任凭自由引申，一气呵成，所以大多乐曲没有速度变化，显得比较单纯。由于广东音乐结构简练，使演奏者便于记忆，容易普及。而江南丝竹的结构却要冗长得多，不但单曲中段落较多，而且变化不大，缺少鲜明的对比。所以，江南丝竹应精练结构，将一些优秀的传统曲调删去雷同部分，截取精华部分，在充分展示江南丝竹韵味的前提下，使乐曲结构恰到好处，从而赢得更多的青睐者。

广东音乐的曲目比较丰富，而且能与时俱进地不断涌现，这得益于广东音乐的作曲家不断地奉献新作。如不同时期的创作高手严老烈、何柳堂、邱寿鹤、吕文成，他们都有叱咤风云的代表

作，源源不断地积累起一份丰厚的音乐遗产。而江南丝竹的曲目却屈指可数，总迷恋在“八大曲”的影子中周旋。江南丝竹的艺人习惯于在“陈曲滥调”中增眼加花，虽然韵味是一脉相承的醇厚，但旋律大同小异，削弱了音乐的感染力。再加上缺少为之呕心沥血的创作人才，因此削弱了乐种的创造力。所以，江南丝竹应重视新作品的创作，使江南丝竹贴近时代脉搏。曾有聂耳根据《倒八板》改编成的《金蛇狂舞》，将同名民歌改编成的《紫竹调》，都为江南丝竹注入了新的生命力，可惜这种短小的新曲太少了，甘为江南丝竹奉献新作的作曲家也太少了。

广东音乐的旋律比较重视音乐形象的塑造，聆听曲名就能获得清晰立意，容易理解音乐。如听《旱天雷》就能触摸到期盼及时雨的心情，听《雨打芭蕉》就能感受到雨点打在蕉叶上的美妙声态。作品从小处入手，将音乐形象塑造得栩栩如生。而江南丝竹的旋律大多注重“玩弄”技术，曲名大多体现变奏特点，如《老六板》《快六板》《慢六板》等。有的干脆将用途定为曲名，如《行街》《慢行街》等。所以，江南丝竹应另辟蹊径，去寻找一些既有江南丝竹味又有时代气息感的音调来。

广东音乐的创新意识始终贯穿其中，不但注重曲目创新，而且还注重乐器改换、弦材替换、定弦变换等方方面面，使音色不断优化、更新。广东音乐重视博采众长，曾移植较多的江南丝竹名曲来丰富自己。而江南丝竹的乐人始终自我陶醉在华丽的幽雅中，只在民间的口传听学中“依样画葫芦”，或者是修修改改地做一些变奏。江南丝竹界常以演奏“八大曲”为满足，代代沿袭，造成江南丝竹曲目陈旧、后继乏人的局面。所以，江南丝竹必须加强创新意识。在确保江南丝竹本色真韵的基础上，注重曲名的新颖、音调的独创、速度的紧凑、结构的精练，而且要鼓励专家参与创作，或许能使江南丝竹绝处逢生。为使民族器乐的百花园能姹紫嫣红，有关方面就应采取相应措施，

使亮点更亮，暗点增亮，使大多“点”状乐种都能绽放光彩。

这是以一个音乐爱好者的身份，对当代民族器乐的现状做的局外观察。人说“旁观者清”，既为繁荣而兴奋，又为危机而担心，发现了一些问题，提出了一些对策，供有关方面参考。当然，难免会看得不准、不深，而且旁观者还难以全看清，还须进一步关注国人钟爱的民族器乐事业，期盼全面发展，长盛不衰。

中国民族器乐二胡艺术的传承与发展探究

周　娟

（凯里学院音乐学院）

摘　要：本文首先通过介绍二胡艺术目前发展的现状及出现的问题，然后进一步提出二胡艺术传承与发展的方向及途径。笔者探究二胡艺术的传承与发展，目的是为了更好地发展二胡乃至整个中国民族器乐，希望通过此文的撰写为二胡以及中国民族器乐的发展提出有益的见解。

关键词：中国民族器乐；二胡；传承；发展

二胡具有悠久的历史，也是中国民族器乐中最有代表性的传统乐器之一。千百年来，二胡一直深受中国人民的喜爱，尤其是改革开放以来，中国与世界的音乐文化交流日益频繁，二胡俨然走出国门，走向世界的国际舞台，并得到全世界观众的欣赏。在国际舞台上，经常看到我国演奏家们的二胡音乐会专场演出，音乐会反响热烈，得到全世界观众的认同。这些见证了二胡在“全球化”和“多元化”的背景下已经走向世界。

尽管二胡的发展已经取得了瞩目的成就，但近些年来，二胡发展的现状仍然存在很多的令人堪忧问题。二胡作为中国最具代表性的传统乐器之一，发展二胡将使我国宝贵的民族音乐文化得

到传承。但是在目前的环境下，二胡的发展无论在创作上还是市场接受上都有待我们音乐研究者加以改善。二胡本身的传统魅力没有得到充分的挖掘和继承，而创新的地方又远远不够。既然是中国民族音乐文化的瑰宝，我们就要秉承“继承与创新”的思想，在目前的现状问题下，认清它的现状，找到问题解决的方向和途径，这也是本文将要探讨的重点问题。笔者认为，二胡作为中国民族器乐的主力军，二胡的发展将引领中国民族器乐的发展，这也是笔者探讨二胡艺术的传承与发展的主要原因。

一、二胡艺术发展的现状

1．缺乏专业作曲家的关注，作品在数量和质量上降低

目前，很多专业作曲家对二胡的创作陷入一种停滞的状态，这种现象导致大量优秀的创新的二胡作品的缺失。二胡艺术是中华民族留给我们的宝贵的音乐文化财富，它是民族器乐音乐文化中一朵绚丽多姿的奇葩。在我国的各个历史时期都产生过很多优秀的二胡作品，如《二泉映月》《良宵》《光明行》《江河水》《豫北叙事曲》《三门峡畅想曲》等，这些作品都深受广大人民群众及音乐爱好者们的喜爱。这些作品的成功正是作曲家辛苦创作的结晶，而且每一部成功的二胡作品的诞生，都会推动二胡艺术的发展。就拿当代中国最著名的一位作曲家刘文金来说，由他创作的《豫北叙事曲》和《三门峡畅想曲》在 20 世纪 50—60 年代取得了巨大的成功，这两首作品将当时的二胡艺术推向了一个新的起点，成为二胡发展史上里程碑式的作品。刘文金作为一名专业的作曲家，一直以来致力于民族器乐的创作。他成功的创作实践为二胡以及民族器乐的发展做出了杰出的贡献。一部优秀的有影响力的二胡作品象征着一个时代的二胡艺术的发展，由此可见，二胡作品对于二胡艺术发展的影响之大。

民乐的创作需要更多的专业作曲家的关注，这样才能产生大

量优秀的民乐作品来推动民族器乐的发展。缺乏专业作曲家的关注，主要有两个方面的原因，一是民乐创作仍然沿袭着过去民族器乐创作的弊端。20世纪以来，无论是二胡的创作还是民族器乐的创作，都出现一种专业演奏家业余创作的现象，而缺乏专业作曲家参与创作。二是一批受过严格作曲训练的专业的中青年作曲家却致力于音乐的现代化和国际化潮流，认为："现代音乐的国际化是一种趋势，爵士乐是世界的，序列主义也是世界的，西方人从东方人的哲学和音乐中汲取灵感，东方人也从西方引进电子合成器和新潮作曲技法，音乐从材料、工具到创作思维和美学观都已产生极大改变。"① 这种现代音乐的潮流使得作曲家将全部精力致力于中国现代音乐体系的建立，而忽视了本民族的传统民族器乐领域的创作。

2．社会上对民族器乐的欣赏接受比例越来越低

笔者搜集到一项有关大学生"最喜爱的音乐形式"的问卷调查资料，其中有一项调查是针对南京师范大学音乐学院、南京艺术学院和中国传媒大学南广学院艺术传播系音乐学相关专业的200名大学生进行的，调查内容是在"中国传统音乐"（包括民族器乐、说唱音乐及戏曲音乐、民歌、歌舞音乐）、"流行音乐"（包括中国流行与西方流行）、"西方经典音乐"（包括浪漫、古典、印象等不同音乐历史时期的作品）几项中，选择其中一项最喜好的音乐形式，并且简单说明一下对中国民族器乐的想法。

从调查结果来看，有124人选择流行音乐（其中选择西方流行音乐的为88人，选择中国流行音乐的为36人），比例为总人数的62%；有52人选择西方经典音乐，比例为总人数的26%；最后剩下的24人选择中国传统音乐（其中选择民族器乐的为16人，选择民歌的人数为8人），仅占总人数的12%。从以上数据统计结果来看，在当今社会，中国民族器乐的欣赏受众很少，接受空间也较为狭小。而且上述的调查对象还是具备一定音乐基础，且

接受过中国民族民间音乐相关课程教育学习的大学生，若是调查的对象是普通大众，恐怕结果会更加不容乐观。

从器乐学习的角度来看，20 世纪中期以后，民族乐器的学习普及与 20 世纪初期相比，取得了历史性飞跃。以古筝学习为例，根据中国音乐家协会古筝学会秘书长、中央音乐学院王中山教授的介绍，全国学习古筝的人数在 20 世纪 80 年代中期大约 1000 人，到目前为止，已经达到 300 万人左右。“过去学习民乐，是因为家庭条件有限，无法选择昂贵的西洋乐器，而现在学习民乐已经是家长和孩子的主动选择。”[②] 由此可见，当今社会对于民乐学习的普及率达到了新的历史高度。

然而，对于器乐的学习目前也出现了较为严重的社会问题。从社会发展的角度横向比较来看，学习民族乐器的接受程度远远低于西洋乐器。笔者搜集到一项对琴行器乐学习的调查数据。这项调查是针对南京地区“天籁”“乐博”“广胜”三大琴行进行的实地调研，主要是调查它们招收学员及学习专业分布情况，得出的调查结果如下：三大琴行学习西洋乐器人数合计为 1193 人（其中学习钢琴的人数为 802 人，小提琴人数为 168 人，电子琴人数为 55 人，长笛人数为 18 人，架子鼓人数为 69 人，吉他人数为 81 人），学习西洋乐器人数占调查总人数的 91.7%，而学习民族乐器人数仅为 108 人（其中学习古筝的人数为 62 人，琵琶人数为 10 人，二胡人数为 12 人，竹笛与葫芦丝人数为 24 人），仅仅占调查总人数的 8.3%。

从以上两项调查的结果来看，无论是从人们对民族器乐的喜爱程度还是他们对其学习的普及接受程度，民族器乐在当今社会的欣赏受众都在减少。

3．二胡艺术的西化现象严重，二胡音乐传统的民族性缺失

在近代史将近一百年的发展中，随着时代的进步，通信与交通工具等现代设施的发达，国际上音乐文化交流的频繁，二胡艺

术在很大程度上遭受到西方音乐的影响，无论从创作上还是演奏上，都在学习和借鉴西方音乐。二胡作为中国民族乐器之一，它是属于中华民族的，应该保持民族乐器特有的独特韵味，发挥二胡音乐中的民族性。只有民族的，才是世界的。

首先，二胡艺术的西化现象尤为体现在对移植作品的演奏和应用上。在当今二胡发展的过程中，我们经常可以看到存在着很多一味追求演奏西洋音乐作品（主要是小提琴作品）、改编移植西洋音乐作品、按照西洋音乐的艺术风格与创作手法创作二胡作品的现象。例如，从全国各个地方的大小型民族器乐比赛到国家级的比赛中，尤其是较高水平的器乐专业比赛中，经常可以看到参赛者大多数选取的是西洋音乐的改编移植作品，我们可以看到演奏者在比赛过程中呈现这样的一种场面，第一首《查尔达什》，第二首《流浪者之歌》，第三首《引子与回旋》，第四首《卡门》……这样让我们产生一种疑惑，到底是在欣赏民族器乐还是西洋器乐？而更为严重的是，很多民乐专业的音乐表演者们有一种极其错误的意识，他们把这种盲目追求西洋音乐作品的现象看成是一种“新潮流时尚”与“高水平的标志”。

其次，二胡艺术的西化现象还体现在对二胡本身传统的独特韵味缺乏重视和关注。现代社会二胡演奏技术飞速发展，很多学习二胡的专业学生十几岁就将那些具有高难度技巧和移植的小提琴作品演奏得游刃有余，可以说，他们在技术上没有任何障碍。可是当他们演奏《二泉映月》《汉宫秋月》这种传统曲目时，往往出现这样一种令人堪忧的现象，他们可以把高难度的《流浪者之歌》这样类似的小提琴作品演奏得得心应手，但是在演奏这种传统二胡独奏曲目时，演奏过程中缺乏二胡艺术本身特有的神韵，使得乐曲情绪的表达极其空洞、苍白，更别提说二胡的韵味和内涵在作品中的表现了。究其原因，是因为他们只重视技术的难度却忽视了对传统音乐文化的学习。“对传统文化了解得太少，会

导致观念上的偏颇，进而会妨害民族器乐的发展。”③ 因为二胡艺术是在传统的中国音乐文化的土壤中生长起来的，它必然和传统的音乐文化有着深厚的联系。如果二胡艺术脱离它赖以生存的传统音乐文化的环境，二胡艺术发展的后果不堪设想。二胡艺术的发展，不仅仅是演奏技法的发展，而且需要对传统的音乐文化进行深入的学习。只有在继承传统的民族民间音乐文化的基础上实现创新，二胡艺术才能源远流长。

二胡等民族器乐在国外能够受观众喜爱，究其原因也是因为它本身鲜明的民族特色吸引了国外观众。在国外观众的眼里，中国民族音乐无论从乐器的形制构造、音色还是中国乐曲中的旋律、风格、内容，都能带给他们耳目一新的感受。中华民族几千年的文化，这是世界上很多国家所没有的，二胡作为传统文化的载体，所体现的浓郁的民族特色和文化底蕴有着巨大的吸引力。然而，二胡艺术在“全球化”和“多元化”的时代背景下，严重受到西方音乐文化的冲击，二胡艺术趋向西洋化。要想二胡艺术获得长远的发展，在世界的乐坛占有一席之地，必须在继承传统音乐文化的基础上，取其精华，去其糟粕，二胡艺术才能得以创新发展。

二、二胡艺术传承和发展的方向和途径

通过上文对二胡艺术发展的现状分析，认清了二胡艺术存在的问题，更重要的是为二胡艺术传承与发展的方向和途径指明了道路。以下，笔者试从二胡艺术传承与发展的方向和途径两点进行重点阐述，目的是为了更好地传承与发展二胡艺术，也由此上升到为中国民族器乐的传承与发展指明道路。

（一）二胡艺术传承与发展的方向

1. 二胡艺术的发展要以创作为切入点

音乐创作是音乐得以发展的根本和关键。二胡作品的创作同样是二胡艺术得以永恒发展的根基，而二胡创作的发展可以推动

二胡艺术的发展。目前在二胡创作上出现了一个岌岌可危的现象，我们现在所练习和演奏的作品大多是上一段时间的作品，很多是 20 世纪 50 年代以后的作品。由此可见，二胡创作在发展上的滞后。在二胡创作的发展中，我们尤为要坚持三个准则：民族性、时代性和可听性。

民族性是社会人民在长期的共同生活中所形成的特性，如果中国民族器乐的发展缺失了民族性，必定使它的发展走上舍本求末的道路。中国民族器乐二胡自 20 世纪 70 年代以来，创作了很多移植或改编的二胡作品，像《流浪者之歌》《查尔达什》等，在这些西洋作品中，虽然富有高难度的技术技巧，却缺乏了民族音乐的特色、神韵、魅力。如果过多地创作此类作品，只会让民族器乐艺术陷入困境，我们应该多创作有中国气派、能打动人内心的、有鲜明的民族音乐形象的二胡作品，这才是民族器乐创作的核心、灵魂所在。像二胡独奏曲《二泉映月》这首作品虽然没有任何修饰和包装，却能风靡全球，原因就在于它是一首历史传承下来的经典民乐曲目，有着浓厚的民族音乐的神韵。

作品的时代性是音乐作品所体现当时那个时代下的社会文化特色的特性，它与社会生活紧密相关。每个时代都有那个时代的社会文化特色。当今社会，很少有作品能够真正与这个社会、这个时代相关联。将时代性与作品紧密结合的成功例子数当代中国作曲家刘文金了，他的每一部作品都能获得巨大成功就是因为他坚持音乐来源于生活，重视生活的积累，才产生了《豫北叙事曲》《三门峡畅想曲》《长城随想曲》等一些优秀的二胡作品。这些作品深受观众的喜爱，并且能够经受时间的洗礼，流传下来。因此，二胡的创作应该融入社会生活，将作品的创作紧密结合当下的社会时代生活，这样才能创作出经久不衰的优秀作品。

可听性是观众对作品的欣赏普及程度。二胡是一件高雅的乐器，这样它的受众就会受到限制和缩小。但是在创作中如果能够

坚持“雅俗共赏”的准则，创作出来的作品，必然会受观众喜爱。可是现在所演奏的一些西洋作品中，经常是观众听完后，只会对演奏者的高难度技巧大加称赞，并没有对乐曲本身的旋律有太多的喜爱和印象，这就是作品的可听性出现了问题。我们可以思考一个问题，为什么流行音乐在当今社会这么受大众喜爱？究其原因是流行音乐符合了绝大多数人的欣赏水平。所以，二胡的创作一定要以雅俗共赏为原则，照顾到一般民众的欣赏水平，这样二胡艺术才能得以推广。

2．二胡艺术要与市场相结合发展

如今，民乐陷入一种低迷的状况，二胡的发展也随之陷入困境，二胡音乐在市场上的受众越来越少，人们的欣赏接受比例越来越低，市场前景非常不乐观。面对这样一个亟需迫切解决的问题，必须将二胡与市场相结合起来发展，才能改变二的胡发展现状。

首先，二胡面向市场，必须实行改革。要想增加二胡在市场上的受众，二胡音乐工作者必须扎扎实实地本着“为振兴民乐勇于奉献”的精神做实事。如我们可以根据市场需求，调整二胡音乐会的演出活动，甚至可以增加二胡音乐会的演出活动。在开始阶段，可以本着振兴民乐的精神，自行地联系相应的市场，在当地举办相应的音乐会。在举办音乐会的过程中，可以大胆地尝试改变以往的工作模式，比如说在音乐会的时间、地点，尤其是票价上做出相应的调整。在民乐艺术市场不景气的现状下，让人自愿掏钱去观赏民乐高雅的艺术是不够的，再说还有其他很多的艺术品种都在争取各自的观众，所以，二胡音乐工作者们必须走出守株待兔的行为模式，应该在宣传组织观众上下点狠功夫，并将音乐会的票价适当降低到人民能够接受的水平。

其次，要大胆创新，扩展观众喜爱的音乐形式。传统的二胡器乐表演形式发展到现在，已经不能满足观众的审美需求。在2002年春晚上，中国女子十二乐坊开始走入人们的视线，使得人

们看到了中国民乐原来还有一种新的表演形式。她们突破传统的演奏形式，边舞蹈边演奏，然后配上动感的电击乐伴奏，带给人们全新的审美享受，从此之后，中国女子十二乐坊家喻户晓，还到世界各地巡回演出，给民乐的发展带来了巨大的推动作用。

最后，实行二胡教学方法的改革。自刘天华将二胡引入专业教学后，我们的教学方法一直偏向于学院派。器乐的学习较其他艺术品种的学习有一个最大的特性就在于它的练习强度和难度。尤其是二胡这门乐器，有着它的特点。它的学习需要一个持之以恒的状态，一般不是专业的二胡学习者，难以坚持下来。这样长期下来，再加上民乐本身的欣赏接受比例降低，使得二胡学习者在急剧下降。在这样的现状下，只有在教学方法上实行改革，才能扭转这种局面。一是教学的方法在坚持基础教学的情况下，根据学习群体的对象实行不同的教学手段；二是在教学要求上要因地制宜采取适应学习群体的要求；三是一定要最大程度地调动学习群体的主动性和积极性，寓教于乐。

3. 通过现代传媒手段，扩大二胡艺术的影响力

当今的社会，是一个信息技术高度发达的社会。在这样的信息技术时代，二胡艺术的发展必须以强大的现代传媒做支撑，借助媒体的力量，来宣传民族器乐，让全国、全世界的观众都了解二胡、喜爱二胡。如我们最为熟悉和关注的中央人民广播电台就为民族器乐的振兴开展了很多相关的活动安排。中央人民广播电台作为我国主流媒体，近些年来，越来越意识到保护、发展、弘扬民族音乐文化的重要性。尤其在近几年中，随着多届中国西部民歌电视大赛、“民歌·中国”以及“CCTV 青年歌手大奖赛”原生态组比赛等栏目开办之后，2009 年 8 月中央电视台在北京举行了“2009CCTV 民族器乐电视大赛”。该栏目的开办，目的是为了普及人们对民族器乐的了解和欣赏，推出民族器乐的新人和新作、促进民族音乐的繁荣和发展。笔者也相信开办这些赛事和节

目的意义深远，不仅让普通大众听到一些从未听过的乐曲，还开拓了传统民乐的欣赏视野，从而引发大家对民族器乐的珍视和喜爱，让大家意识到民族音乐的动听和宝贵，推动我国优秀民族艺术的发展。

4．二胡乐器本身可以朝世界性发展

近些年来，二胡作为中国传统的民族乐器，不仅深入中国大众的内心，而且受到外国观众的喜爱。自改革开放以来，随着中国和世界的音乐文化交流的日益频繁，二胡作为中国最具代表性的传统乐器，已经走出国门，向全世界的观众展示了她独特的魅力。无论从音乐家们在国际音乐厅上举办的数场音乐会，还是从“女子十二乐坊”在国外掀起的中国民乐热潮，都可以看出二胡已经展现了她的世界性。她不仅是中国的，也是世界的。不仅如此，随着二胡在演奏艺术上的发展，在创作上也同样获得越来越多的国外作曲家的关注。特别是日本、韩国等这些国家的作曲家也开始参与创作二胡作品。如日本著名作曲家服部公一、韩国的作曲家朴范熏等都参与了二胡的创作。[④]这样进一步提升了二胡的世界影响力。“二胡是中国民族的，也是世界的。”二胡音乐工作者们在继承传统的民族音乐的基础上，要大胆创新，借鉴和吸收国外先进的文化理念，将其融入到二胡作品的创作中。只有这样，才能吸收国外的先进文化理念，创作具有浓郁民族特色的二胡作品，促进二胡音乐文化的传播，有利于二胡的世界性发展，让全世界的人越来越喜欢二胡，喜欢中国传统的民族音乐。

（二）二胡艺术传承与发展的途径

笔者在上文中对二胡艺术传承与发展的方向进行了分析，而在实现二胡艺术传承与发展的过程里，合理处理好几个关系，才是使二胡艺术得以传承与发展的有效途径。

1．合理处理中西关系

笔者在分析二胡艺术发展现状时，提到二胡艺术的西化问题

严重，因此，合理处理好中西关系势在必然。任何艺术的发展都伴随着继承、吸收和创新的过程，在二胡艺术领域也同样如此。在继承和借鉴的基础上，创造出全新的、符合现代审美需求的、富有强烈时代精神的二胡艺术，才是二胡艺术传承与发展的最有效的途径。二胡艺术所出现的西化现象，引起我们深刻的反思，如何正确借鉴西方音乐文化成为了我们的困惑。笔者认为借鉴但不是盲从或简单照搬。在借鉴的同时要学会正确的辨别，而不是盲目接受。在 20 世纪末，二胡艺术无论是在二胡创作上还是演奏上，都是完全照搬西方的模式，产生的后果也很严重，使得二胡艺术脱离生活，不被大众所接受。除此之外，就算国外的一些艺术元素是优秀的成果，但也要分辨是否适合中国的二胡艺术。“每种文化都有其相对的音乐艺术风格类型，它包含着音乐创作的技巧、形式和心理需求。中国音乐艺术以其生动之线条（技巧）、优美之文体（形式）、感物之心性（心理需求）之创造为主要特征，构成其艺术风格类型，并生长于中国文化艺术整体模式的历史中。”[⑤] 而西方音乐讲究形式和结构的统一，注重理性等。这样的话，中西方两种音乐文化本身就存在着客观上的差异。如果盲目照搬小提琴等西方音乐文化来发展二胡艺术，会导致中国二胡音乐文化的传统断裂，并被西方音乐异化。

由此可见，面对中西音乐文化的关系处理时，应该取长补短，中西兼容。“中西兼容”的思想在刘天华时代就已经开始体现。刘天华的二胡音乐中，既有浓郁的民族特色，又有西方音乐的元素。自刘天华后，二胡音乐一直按照这样的模式发展。直到 20 世纪末，西方音乐浪潮再次席卷全球，使得二胡等民族器乐艺术受到严重的冲击，在如何继承和借鉴西方音乐上没有找到一个合适的平衡点。还有其他中国民族音乐也是如此。所以，在二胡艺术的发展过程中，合理恰当地处理中西关系，准确、合理地找到中西音乐结合的“黄金点”，对二胡艺术的发展显得尤为重要。

2．合理处理传统与现代的关系

二胡艺术属于音乐文化的一部分，在发展过程中，应随着社会经济、政治、文化的发展而发展，从而产生积极的影响。因此，二胡艺术处理好传统音乐文化与现代音乐文化之间的关系极为重要。二胡艺术的发展是一个继承和创新的过程，所以处理传统音乐文化和现代音乐文化的关系也表现为处理继承和创新之间的关系。在二胡艺术的发展过程中，需要努力找到传统和现代、继承和创新之间的平衡点，以此来推动二胡艺术的发展。二胡音乐的创作一方面要深入民族音乐的土壤，学习传统的民族民间音乐文化，在继承传统的基础上大胆创新，超越传统，使传统与现代相互融合，由传统走向现代，这也是一个难以处理的关系。

二胡艺术实现传统走向现代最关键的一步，是二胡音乐家一定要融入现代生活，亲身体会、领悟生活，注重生活的积累，寻找音乐的灵感和素材，寻找现代人的审美需求，进而将这种社会生活转化为二胡艺术创作的艺术语言来表现。因为二胡艺术无论发展到何种程度，它的前提都是在反映当代社会的精神和风貌，不同的时代又会有不同的时代特色。

由此可见，二胡艺术无论在创作还是在演奏上，都要贴近生活，而且还要符合现代人的审美心理和审美需求，让二胡音乐在艺术性和普及性之间找到结合点，创作出更多有影响力的深受广大人民大众喜爱的作品。刘天华认为，“音乐要顾及一般民众。”正因为这个观点，所以他创作的十首二胡作品成为二胡经典作品，并深受人民的喜爱。还有由阿炳创作的《二泉映月》，这首作品之所以能成为世界名曲，究其原因是因为这首作品的创作来源于那个时代的社会现实，反映的是那个社会下劳动人民的悲惨生活，有着很强的普及性和大众性，能够使听众产生很强的共鸣。因此，现阶段的二胡艺术，在创作中必须注重生活体验，符合人民大众的审美特点，使二胡艺术得以传承发展。

3．合理处理创作与演奏的关系

二胡作品的创作是二胡艺术得以传承与发展的根基，因此二胡创作对二胡艺术的传承与发展起着决定性作用。我们知道每个时期二胡艺术的突破性进展都是由二胡作品的问世所带来的。例如，“五四”时期，刘天华的十首二胡独奏曲使二胡艺术从民间艺术走向专业舞台；50—60 年代由刘文金创作的两首二胡曲《豫北叙事曲》和《三门峡畅想曲》将二胡艺术提升到一个新的时代和高度；到了 70—80 年代以后，又出现了一些新的作品和移植作品，将二胡艺术推向了一个前所未有的高度。因此，二胡作品的创作是二胡艺术赖以生存和发展的基础。二胡艺术的发展需要不断地创作新的、好的二胡作品，否则二胡艺术就会停滞不前。同样，二胡的演奏同样也会促进二胡作品的不断出现，创作与演奏是相互影响、不可分割的一个整体。

回顾二胡艺术发展的历史，二胡的创作队伍分为两支。一是专业的二胡演奏家参与到二胡创作中，他们作为二胡演奏的群体，熟悉二胡的性能和特点，熟悉传统的民族音乐，对二胡的发展起到了重要的作用。但存在的问题是由于他们缺乏专业的作曲技术，使得他们很难写出内容深刻、重大题材的有内涵深度的二胡作品。另一支队伍则是专业作曲家，他们受过作曲的专业训练，有着扎实的作曲功底，又了解二胡的基本特点，因此在 20 世纪后半期时，他们创作了不少有内涵深度、可听性强的作品。因此，今后二胡艺术的发展过程中，如果想要创作优秀的作品，就必须坚持创作和演奏相互结合，实现优势的充分结合，互相发挥各自的长处，最终创作出既有可听性又有内涵深度的二胡作品。

综上所述，二胡艺术正处于一个世界文化多元化、全球化的特定时代。在这个大文化背景下，各国之间的音乐文化相互渗透和影响，给二胡艺术的发展带来冲击。二胡艺术的发展面临着各

种各样的问题急需迫切的解决。本文在详细分析二胡艺术的发展现状后，重点阐述了二胡艺术传承与发展的方向和途径，目的是为了使音乐工作者们对二胡艺术乃至中国民族器乐的发展引起重视，并找到解决问题的方法与途径。二胡在新时期的发展，既要继承传统的民族民间音乐，又要以创新的思维去分辨、借鉴、学习、融合外来音乐文化的一切优秀成果，并使外来的艺术元素融为二胡艺术自身的一部分，这样才能使二胡这件古老而悠久的乐器与时代同步、与世界同行，二胡艺术也将永葆常青。

注　释

① 李曦微：《新音乐的思考》，《中国音乐学》1986 年第 2 期。

② 青年古筝表演艺术家袁莎于“2009CCTV 民族器乐大赛”后接受记者采访时的发言，http：//www.jy-cn.cn/news/yjdt/.shtml。

③ 胡志平：《对二胡艺术发展现状的几点思考》，《音乐研究》1993 年第 2 期。

④ 张晓娟：《对二胡音乐的思考与展望》，《江西科技师范学院学报》2009 年第 4 期。

⑤ 管建华：《魂系东方——中国艺术之精神》，《中国音乐》1994 年第 4 期。

电脑音乐辅助二胡教学的利弊

何元平

（四川文理学院音乐系副教授）

摘　要：电脑音乐是现代高科技的产物，二胡是中华民族广为流传的一种具有代表性的拉弦乐器，初学时掌握音准节奏有一定的难度。利用现代高科技的电脑音乐为古老的二胡提供新的教学手段，能大大提高教学进度，教学效果显著。但电脑音乐音高一般都用十二平均律，节奏固定，音色相对僵硬，对于学生乐感的培养有一定的局限性。笔者通过利用电脑音乐辅助二胡教学的实践，将电脑音乐辅助二胡教学的利弊予以分析研究，以利提高二胡教学效果。

关键词：电脑音乐；二胡教学；利弊

我国的民族乐器二胡以其独特的音色、多变的演奏技巧、丰富的表现手法备受人们喜爱，已成为中华民族一种具有代表性的乐器。如何将这一古老的乐器在今天得以更大的普及与发展，焕发出新的生命力，如何将二胡的教学效果进一步提高，笔者以为：利用现代化的高科技手段——电脑音乐辅助二胡教学有极大的优势。

电脑音乐在音准、节奏、速度、力度、和声、复调、音域、音色等音乐要素的表现上有其不可替代的优势，它能够弥补二胡学习、演奏过程中的很多不足。

一、电脑音乐简述

电脑音乐简单说就是利用电脑创作的音乐。进入21世纪以来，由于高科技在我国的迅猛发展，电脑音乐已渗透到各个角落，电影、电视、电台、歌厅、舞厅、游戏厅，凡是有音响的地方，都有电脑制作的音乐。电脑音乐以其丰富的音色、万变的节奏、奇妙的音响为各层次的听众喜闻乐见。

电脑音乐又被称为计算机音乐，它起源于20世纪70年代，80年代初就传入了我国。电脑音乐是从MIDI音乐的基础上发展起来的，它运用现代电子计算机数字传输的原理，采用国际MIDI技术标准，将不同的电子设备相互通信制作出变化万千的音响效果。最初的电脑音乐概念主要是指MIDI音乐，如今它的另一大范畴是处理数字音频工作，也就是把过去的传统的模拟调音台及录音设备上完成的工作都拿到电脑里面来做了，使得过去主要靠耳朵听的工作变成既能听又能看到的波形文件，使其精度大大提高。所以现代电脑音乐的概念应该是MIDI音乐与音频技术的总称。

笔者于1987年接触电脑音乐，对电脑音乐的制作流程十分熟悉，已制作过上千首音乐作品。初期的电脑音乐制作必须由电脑音乐制作软件加一些硬件设备来完成，如电子合成器、专业电子音源、专业采样器、MIDI键盘、MIDI连接口和音箱等设备。随着电脑的功能不断加强，内存及硬盘容量的不断扩大，现在只要有一台功能足够强大的电脑，并将大量的软音源、软采样器、音乐制作软件装在电脑里，有一对播放音箱，就可以完成电脑音乐的制作。电脑音乐的基本操作越来越简单实用，越来越多的音乐人可以操作电脑音乐，利用电脑音乐的优势为各种音乐活动服务。作曲家可利用电脑音乐单独完成从写作到奏出实际音响的全过程。用电脑音乐辅助音乐教学在我国也被大量采用。但电脑音乐音高一般用十二平均律，节奏固定，音色相对僵硬，对于学生乐感的

培养有一定的局限性。

二、二胡学习中的音准问题

二胡是中国民族音乐中最为重要的乐器之一。它音色圆润，音域较广，演奏方法灵活多变，可以表现不同风格、不同情趣的各种音乐作品，深受我国广大群众喜爱。

音准问题一直以来是困扰二胡学习者的瓶颈，不少二胡学习者因为音准问题得不到很好的解决而不能成为好的演奏者，更多的学习者因为不能掌握二胡的基本音准而使学习半途而废。

在传统学习二胡的过程中，学生们对音准的学习大多是由老师上课反复纠正音准，但如果没有好的音准概念，学生下课后往往不知道自己音高是否准确，下次上课时可能会回到原点或者是音准一塌糊涂。这样周而复始地下去，对于一个音准概念不是很好的学生来说，学习二胡会遇到很大的障碍，甚至失去学习二胡的兴趣。

一些老师采用在琴杆上贴音位标志的方法控制学生的音准，对指法的大概定位有一定作用，能起到音高基本准确的作用。但由于二胡两条弦悬空没有指板，对准每一个音高位置有一定的难度，而且在学习过程中不可能把目光始终盯在左手。二胡在演奏不同的调时，音高位置会产生各种变化，要按照半音关系贴标志才能找到音高，这样会造成学习者的一些混乱，致使学习者产生忽高忽低、不稳定的音高。所以，在琴杆上贴音位标志的方法不是解决音准问题的根本方法。

要解决二胡的音准问题，首先需要二胡学习者有良好的音准听辨能力，而良好的音准听辨能力并不是人们天生具备的，需要人们在学习过程中逐渐养成。当然，由于生活条件不同，一些人从小就能接受到好的音准教育，而大多数儿童是不具备好好的音准教育条件的，很多二胡学习者是接触到二胡时才知道有音准问

题。如何能培养二胡学习者的音准概念，笔者认为：用电脑音乐辅助二胡教学不失为一种培养音准的行之有效的方法。

三、电脑音乐与二胡的律制

现代音乐中，绝大多数采用的是十二平均律，因为它的每个半音的距离相等，转调方便灵活，和弦丰满，固定音高乐器都用它来定音，电脑音乐所使用的音高基本是用十二平均律来定音高的。十二平均律将一个八度分为十二个相等的半音关系，每个半音之间为 100 音分，全音之间为 200 音分。而五度相生率的半音之间为 90 音分，通常称为“小半音”；全音之间为 204 音分，通常称为“大全音”。由此看来，十二平均律与五度相生率所产生的音高是有一定的差别的。由于中国音乐以五声调式为主，多用五度相生率来定音高，长期以来人们对中国民族音乐的听觉习惯早已熟悉五度相生率的音高。所以，如果用电脑音乐来辅助二胡教学必将产生音律上的矛盾。

初学二胡的学生是很难听出这个律制上的差别的。为了培养他们的基本音高概念，不妨用十二平均律的音高对他们进行基本的培训，待他们对音高有较强的概念后，再根据具体乐曲的需要进行“小半音”的培训。现代二胡曲中，运用十二平均律演奏的曲目不在少数，因为这些乐曲的演奏常常会同钢琴或管弦乐队合作，必须用十二平均律演奏。一些有中国古典风格的乐曲需要用五度相生率的音高去演奏。达到一定演奏水平的学生对于大小半音的掌握应该不是一个难题。

四、电脑音乐辅助二胡教学的方法

（1）听唱练习。在二胡基础教学过程中，用电脑音乐中的不同音色（可多用二胡、扬琴、琵琶等音色）听唱大小调及各种民族调式的音阶琶音、练习曲目，培养准确的音高概念，树立良好

的内心听觉。

（2）听奏练习。把每堂课布置的作业用电脑音乐做成音响，让学生带电脑软盘或录音回家边听边练，随时与录音对比，校正音高。这对学生音准的提高起到了十分重要的作用。

（3）变换练习。将电脑音乐做成的练习曲目用不同的速度和不同的调奏出（这在电脑上处理相当方便），使学生变换速度和调性练习，建立良好的节奏感、速度感和调性感。

（4）对比练习。让学生把自己的演奏录好音，同电脑音乐对比，找出自己音高、节奏的不准确处，并由教师指出原因和纠正的方法，使学生不光用手，而且用“心”演奏，提高他们对音准的辨别能力。

（5）配合练习。在学生能较正确演奏的基础上，将练习曲目用电脑音乐做成伴奏带，让学生与伴奏配合练习，既能提高学生的学习积极性，又能使他们准确地把握音准节奏。

（6）小组练习。改传统授课的一对一模式为二至四人的小组课。将程度相当的学生分组授课，扩大教师的教学能量，让学生之间有了对比竞争，大大提高了教学效果。电脑音乐统一的音准节奏，给小组课带来了极大的方便。

笔者通过十多年来用电脑音乐辅助二胡教学的实践，取得了一定的成绩。以前音准、节奏的不太好的学生，通过电脑音乐辅助教学，音准节奏有十分显著的提高。一些学生在小学五六年级即通过了业余二胡考级十级，获得“优秀”等级证书。有参加四川省中小学生艺术节二胡独奏获得器乐比赛一等奖的学生，有在校大学生参加四川省大学生文艺汇演二胡独奏时获一等奖者，还有考入四川音乐学院二胡专业毕业后任二胡教师者。

五、电脑音乐辅助二胡教学的利弊

1. 电脑音乐对二胡的音准方面的利弊

大家都知道，二胡初学者对音准的把握是一大难题。学习者

一旦突破了二胡的音准关，其学习进度可以大大加快。二胡的音高不像键盘乐器和多数弹拨乐器那样有固定的键盘位置和品位，也不像小提琴那样有指板可做音高标记。在音高的把握上，二胡较其他乐器更难，只能靠听觉去辨别音高是否准确，这给初学者造成很大的困难。往往上课时老师纠正音高，下课后学生因音高概念不明确，音准一塌糊涂，下次上课时老师又得为同样的问题花费大量的时间和精力。这样周而复始，到学生能掌握基本音准时，已经耗费了大量的时间和精力，学生的学习兴趣和积极性也会受到很大打击。

电脑音乐的十二平均律音准是百分之百的准确。它的音源使用的十二平均律的音高与纯律、五度相生律中的“小半音”（比十二平均律中的半音要小）及“大全音”（比十二平均律中的全音要大）、民族律制中的“四分之三音”（如↑4、↓7）、十二律（我国古代律制，又叫“正律”“律吕”）等有很微妙的差别。笔者以为，初学二胡者建立准确的十二平均律音高概念，对其后掌握其他律制以及一些特殊风格所需要的某音偏高或偏低的演奏，奠定了可靠的基础。改革开放以来，大量的外国音乐引入，特别是近年来电脑音乐的大量流传，人们的耳朵早已习惯听十二平均律的音乐。

我国有不少民族乐器（如琵琶、阮、转调筝、笛等）都实行了十二平均律体制。当今有不少二胡曲是用钢琴伴奏或管弦乐队协奏，糅进了大小调旋律发展手法（如《豫北叙事曲》《战马奔腾》《葡萄熟了》《长城随想》等），除具有风格特征的个别音外，为了与伴奏的协调统一，应该用十二平均律的音高演奏。一些由外国乐曲移植的作品（如《查尔达什》《野蜂飞舞》等），更应使用十二平均律演奏。在音乐艺术中，自然法则往往是受社会意识制约的，服从于音乐实践。那么让初学二胡者接触十二平均律体制是完全可行的。至于传统乐曲以及地方风格浓郁的作品演奏，

待学习者有了较准确的十二平均律音高感后，再根据乐曲的风格特点做音高上的细微的调整就较容易了。

音准概念的建立是一个较长期的过程，稍一忽略，就可能造成难以挽回的问题。如学生在学习过程中一旦音高不稳，又得不到及时正确的纠正，很可能从此断送其二胡演奏生涯。通过电脑音乐的准确音高来校正二胡初学者的音准，必定取得事半功倍的效果。利用电脑音乐的录制播放，学习者可随时用它听、唱、奏，建立牢固准确的音高概念。这种准确的音高概念经过无数次的对比练习，会深深地刻入大脑而受益终身。

但二胡音乐中有很多是传统的民族音乐作品，它们都具有一定的民族风格特点，在音高的处理上有一些细微的差别，电脑音乐很难表现出来。

2．电脑音乐对二胡演奏节奏方面的利弊

电脑音乐的节奏、速度之准确率能达到百分之百的精确度。二胡初学者往往在节奏、速度的把握上出问题：或时值不均不足，或快慢不匀不等，造成一首曲调拉得支离破碎，七零八落。学生在齐奏、合奏时往往因为节奏欠统一，使一首乐曲演奏得参差不齐，甚至乱七糟八，有时很难往下进行。通过电脑音乐的辅助教学，学生的节奏感无疑会得到大大的提高。

电脑音乐准确的节奏和速度会帮助学生建立很好的节奏概念。用电脑音乐做成伴奏或协奏，对二胡演奏中节奏速度的准确性提供了可靠的保证。但电脑音乐节奏准确率太高，音乐有时会显得死板，音乐表现得没有灵活性，一旦它被录制成音带，其节奏速度再也不能改变，制约了演奏者的临场发挥。当然，不同的演奏者可以根据自己的演奏调整节奏速度，甚至将电脑搬上舞台现场操作，以弥补电脑音乐的不足。

3．电脑音乐能使二胡学生熟悉多声部音乐

多声部音乐是现代音乐的主要表现形式，它以其丰满的和声

进行、丰富的复调手法及多彩的织体形式表现音乐的美。二胡的最大缺陷是不能演奏多声部音乐。学习二胡者对多声部音乐音响接触不多，使其对音乐的认识提高受到限制。电脑音乐在和声、复调的表现手法上具有强大的优势，它可以同时演奏几十个声部，表现任何和声、复调手法。用它为二胡制作的伴奏或协奏音色丰富，织体多样，会使二胡音乐更加丰厚充实，表现力得到极大的提高，对二胡演奏者树立多声部音乐概念、激发学习兴趣起到很大的作用。

4．电脑音乐可以使二胡学生的素质得到全面的提高

电脑音乐不仅使二胡学习者音高、节奏准确，树立良好的和声、织体感，还让学生熟悉了多种乐器音色——常见的乐队乐器音色、大量的特色乐器音色以及自然界所能听到的各种声音的音色。二胡演奏者与电脑音乐伴奏的配合，培养了良好的调式调性感，训练了学生与其他音乐配合的协调统一能力，音乐感觉得以加强。操作电脑或录音机培养了学生的操作能力。电脑音乐会使学生的素质得以全面提高。

通过电脑音乐辅助二胡教学的实践，笔者深深感受到现代科技与传统乐器结合之优势及弊端。这二者之间还存在一些有待解决的问题：特定风格的音高，电脑音乐的音色与二胡音色的协调性，电脑音乐的节奏太固定，做成伴奏带影响演奏者的发挥等。但笔者认为，电脑音乐辅助二胡教学是利大于弊，特别是对初学者具有很好的辅助作用。愿二胡教师们能掌握一些电脑音乐的基础知识，提高二胡教学效果。电脑音乐对二胡教学将随着科技的发展，必将发挥更大的作用。

简论中国传统乐器琵琶大曲《月儿高》的传承与发展

卜　卉

（江西师范大学音乐学院）

摘　要：《月儿高》是由南北曲牌联套构成的琵琶大曲，在现存的琵琶传统曲目中也是一首经典的作品。乐曲《月儿高》以月作为主题，无论它的曲式结构还是标题意义，从始到终都融合了月亮那清雅秀美的情调。在《弦索备考》中的原注为“相传曰，唐明皇游月宫闻记此音”，将此曲来源托于唐玄宗的传闻逸事。由此看来，这首乐曲早与唐代的音乐传说紧紧联系在一起了。《月儿高》曲式自由舒展，节奏变化冗杂，旋律优美动听，形成独特的魅力。从它曲式结构和乐曲所表达的内容上看，我们不难发现它与当时的文学、诗歌有着密切的联系。它效仿唐宋歌舞大曲的曲式结构，乐曲中运用了雅乐音阶，曲调委婉动听，整个乐曲具有舞蹈的律动，极具抒情韵味。

关键词：版本；大曲；文学性小标题；传承；发展

两千多年来琵琶能够流传至今，是许许多多历代祖祖辈辈的先生们兢兢业业传授的功绩。直到今天，我们看到琵琶已经完全成为一件世界性的乐器。一种乐器的繁荣发展是和每一个演奏者对其传承传统、放眼未来所分不开的。为了琵琶更美好的明天，

我们当前应该全力以赴做好对传统乐曲的保存和继承工作。只有踏踏实实地学好传统的各个方面，才能在这基础上做到进一步的发展和创新。

《月儿高》这首琵琶曲受到了琵琶同行的广泛专注，也有不少专家老师对这首乐曲进行过专题研究与探讨。本文以下的论述是在前人研究的基础上，力求更加深入、更加细致。目前，《月儿高》有几个版本，在学院派里有不少的老师和学生都在传承演奏由卫仲乐先生所传的《月儿高》演奏谱，还有根据该版本演奏者自己加工整理的版本，比如近年来笔者看到有卫仲乐演奏版杨靖整理[①]。因为卫先生以他演奏技术全面、豪放不羁、气度不凡、自成一家的大师风范影响着我们这一代。所以，笔者的论文主要以卫仲乐先生所传《月儿高》演奏谱为根基。

涉及《月儿高》这首乐曲和专门撰写此曲的文章有：曹安和先生撰写的《〈弦索十三套〉派生出来的几种伪乐谱》[②]，林石城先生所写的《一份珍贵的琵琶古谱〈高和江东〉》[③]，琵琶演奏家吴蛮1987年硕士研究论文所写的《琵琶曲〈月儿高〉试析及演奏体会》及1988年在《中央音乐学院学报》第1期发表了《琵琶曲〈月儿高〉的演奏风格》，李昆丽教授发表的《试论〈月儿高〉的艺术魅力》[④]，陈正生先生发表的《关于琵琶曲〈月儿高〉和〈春江花月夜〉的传谱问题》[⑤]，等等。以上几篇论文都是针对乐曲的版本来源、音乐意境、乐曲分析、乐曲欣赏等方面进行论述的，本文的论述是在前人研究的基础上，力求更加深入、细致地对琵琶曲《月儿高》版本产生及流传过程、乐曲基本情况及音乐的文学性小标题进行分析。因为对于琵琶曲《月儿高》音乐的标题指向方面，大家分析研究探讨甚少，所以本文作者对于此课题进行一些新的尝试，希望能够为从事琵琶表演专业的同行们提供一个研究琵琶传统乐曲的新视角。

一、琵琶曲《月儿高》的版本综述

谈到乐曲的版本就不得不讲述一下琵琶的流派。因为琵琶传统乐曲经常会出现几种不同的版本，例如《十面埋伏》《霸王卸甲》《月儿高》《塞上曲》，在每个流派中都有各自的曲谱。

在清代中叶之前，在现有的文献中还没有出现对流派现象的记载。到了明代，琵琶艺术已经流传到了民间，各种琵琶技艺相争表演活动日趋丰富。大概就在此时，琵琶界就逐渐确立了南北两派。南派又称浙派，以陈牧夫为代表；北派被称为直隶派，以王君锡为代表。到了 19 世纪中叶前后，上海开埠后，城市急速发展，经济文化迅速发达，上海成为全国琵琶音乐的中心。无锡派、平湖派、浦东派、崇明派和汪派都与上海有着千丝万缕的关系。

无锡派：1819 年刊印的《华秋苹琵琶谱》，此谱为无锡派的代表，是最早刊印的琵琶谱，后人称为《华氏谱》，前后出版三次，分三卷，采用工尺谱，有较完整的指法记载。《华氏谱》共收有南北派琵琶小曲 62 首，大曲 6 部。《月儿高》就作为大曲收录其中。无锡派在其传谱和传人的诠释中，主要体现出南北兼蓄、刚柔并举等特点。

平湖派：1895 年出版了《南北派十三套琵琶新谱》，是近代最具影响力的琵琶谱之一，1955 年由人民音乐出版社影印再版。此谱由李芳园整理出版，为平湖派的代表。后人简称为《李氏谱》。平湖派代表性的曲目为平湖派十三套大曲，其中《霓裳曲》也就是本文所指的《月儿高》。平湖派琵琶的演奏风格是，文曲讲究细腻，左手突破不用小指按音的禁区，右手常配以虚拟舒缓的动作，来加强余音绕梁的美感。武曲讲究气势，下出轮与上出轮都有规范的运用。

崇明派：崇明由于地处上海东北角，又有一江之隔而自成一系。崇明派自沈肇州于 1916 年编撰出版了《瀛洲古调》乐谱，才被世

人所知。1936 年，其弟子徐立荪以《梅庵琵琶谱》之名再版。早期的崇明派承袭了白在湄的北派琵琶，后来崇明派风格上的演变和长期处在江南一带有着密切的关系。崇明派琵琶演奏风格以隽永、秀丽的文曲风格闻名于世。尤其轮指以“下出轮”见长，故而出音细腻、柔和，善于表现文静、优雅的情感。

浦东派：浦东派的始祖是上海南汇的鞠士林，被琵琶界誉为“江南第一手”。他的再传弟子沈浩初于 1929 年整理出版了《养正轩琵琶谱》，1983 年他唯一的入室弟子林石城再次整理出版的《养正轩琵琶谱》，在这本乐谱里也有《月儿高》，但此《月儿高》仅仅曲名相同。浦东派琵琶的演奏特点在于，演奏武曲气势雄伟，演奏文曲沉静细腻。浦东派尤其善奏武曲。

汪派：这是我国琵琶艺术发展史上唯一一个启用姓氏命名的流派。汪昱庭曾向浦东派陈子敬和平湖派殷纪平两位先生求教，汲取各家所长，融会贯通，最终形成了自己的演奏风格。当时南派琵琶以“下出轮”为主，而汪昱庭则提倡“上出轮”，奠定了琵琶演奏运用“上出轮”的基础。1921 年，汪先生应上海大同会的邀请，传授琵琶技艺，培养了一大批当代优秀的琵琶演奏家，后人誉其为“近代琵琶艺术的一代宗师”。汪氏演奏风格具有质朴大气、洒脱刚劲而细腻动情等特点，青年时期以中速而有力的“夹弹”著称，中年时期又加用“推”“扳”等左手指法，晚年时期左手“吟揉”别有神韵。汪昱庭先生不拘泥于传统的演奏技法。他强调“非从古谱着手不为功”，体现了他对传统基础的敬重，但他师古而不泥古，在师法传统的根基上，让每个人按自己的特点去自由发挥。这在当时是很有超前意识的，从而大大地推动了琵琶演奏艺术的进展。在 2004 年人民音乐出版社刊行的《汪派琵琶演奏谱》中间有一章节“写在出版之前”里明确说明：“（三）《汪派琵琶谱》的曲目选定。……（1）1981 年扫描油印的《汪昱庭琵琶谱》中第七首《月儿高》属误收。……据三位汪氏弟子的介绍，

汪昱庭先生确实没有传授过此曲，所以现在编订《汪氏琵琶演奏谱》时不予列入，并在《琵琶古谱》中亦予以删除。现今在汪派弟子中广为流传的《月儿高》，是汪昱庭先生的学生柳尧章根据《华氏谱》订的谱。”

在清代钱泳（1759—1844）所撰的《履园从话》中讲到琵琶，曾说：“近时能者甚多，工者绝少。吾乡有杨文学廷果精于此技，然所弹皆古曲，非新腔小调之谓也。其曲有《郁轮袍》《秋江雁语》《梁州慢》《月儿高》诸名色”。[⑥]有种说法是，《月儿高》最早出现在清嘉庆十九年（1814），对《月儿高》最初的版本目前还存在一些疑义。蒙族文人荣斋等人所编的《弦索备考》，又称《弦索十三套》。在《弦索备考》中有：《月儿高》——原注云“相传曰，唐明皇游月宫闻记之音”的字。另外一种说法是《月儿高》最早出现在明代抄本《高和江东》中。因为1979年5月，傅雪漪先生在上海图书馆古籍组发现此抄本。

1981年《文艺研究》第4期刊登了曹安和先生撰写的《〈弦索十三套〉派生出来的几种伪乐谱》，文章中有这一段话：“上海图书馆把《高和江东》列为珍本，傅雪漪同志并写了专文来推荐它，都是上当。更严重的是正在编辑中的大百科全书，也几乎将《高和江东》本误收入琵琶谱，幸而在编辑委员会开会时，有人提出证据，加以反对，才得到纠正。可见，对旧时代伪造的古书，必须好好加以鉴别，否则在学术上会造成极大的错误。”至于《高和江东》是不是明代抄谱，还是需要专家再做一番去伪存真的研究。但可以肯定的是作为琵琶曲《月儿高》最早是收录在1819年《华氏谱》里。

现在有文字记载《月儿高》的琵琶演奏版本分别有：1819年初，华秋苹、华子同编纂的《南北二派秘本琵琶谱》（简称《华氏谱》）；1860年的传抄本《鞠士林琵琶谱》（又称《闲叙幽音》，简称《鞠氏谱》）；1895年刊行的李芳园《南北派十三套琵琶新谱》中李

氏将此曲改名为《霓裳曲》。1925 年沈浩初先生编辑，由林石城先生在 1983 年再版的《养正轩琵琶谱》中只是曲名叫《月儿高》，其乐谱曲调内容已经不相近了。

二、琵琶曲《月儿高》在传承过程中的演变

由于我国民间音乐中少有专业的作曲家，没有规范化的作曲技术理论以及音乐较多为“口传心授”传承方式的特点，所以中国传统乐曲的曲式结构也就不像西方音乐作品的曲式结构有相对固定性。正如有人比喻西方古典音乐的创作就像盖高楼一样，对音乐的创作非常注意音乐结构的设计，对音乐的层次结构比例和宏观的布局关系非常讲究。而我们可以深刻地体会到中国的传统音乐就是一种陈述音乐的“过程”集体为音乐的“气氛”，其欣赏音乐的重点不在音乐的结构等音乐形式上，而更注重于对音乐流动过程的体会和整体音乐气氛的感受。在中国传统音乐结构中特别重视曲调的发展和曲牌的运用。曲调的发展对音乐意象和陈述乐曲思想情感起了积极的推动作用。

那么，在欧洲音乐体系出现的“乐段”，中国音乐就称为“曲牌”。所谓曲牌体，主要是以曲牌为基本结构单位，然后通过不同曲牌联缀成一体的结构形式。这和西方音乐中的“a+b+c……”等对比并置或连续对比在美学取向上是完全不同的。西方音乐的材料要求并置的目的是为了突出音乐材料的对比，从而产生音乐的素材对比差异感，而且两个乐段的音乐动机不能相似，而与之恰恰相反的是我们中国传统音乐在不同曲牌的联缀上反而更注重音乐情绪和整体风格的协调和统一。

在《月儿高》的谱子里，我们可以发现它的曲牌名称在各个版本里先后不太相同。这是因为乐谱在传承过程中，演奏者因为各种主观或者客观因素，对它进行不断加工，使它内在逻辑不断加强。乐曲的总体音乐形象始终是以月为主题，只是文学性小标

题出现临时的变动，这样它给不同的演奏者提供了一个个性的表演空间，而乐段之间的音乐素材是一脉相承下来的，整个乐曲表现出和谐的音乐情绪和统一的音乐风格。

在《华氏琵琶谱》里的《月儿高》全曲共有十段，每段都有文学性小标题。在比《华氏谱》略早出现的弦索合奏谱《弦索十三套》中，也有《月儿高》一曲，全曲七段，除第一段外，各段都标有曲牌名称。由此可见，这首乐曲是以曲牌连缀的方式构成的。弦索合奏谱的《月儿高》与《华氏谱》中的《月儿高》是同一首乐曲。《华氏谱》只是将原曲的某些段落重新划分组合，而且并没有增加多少新的音乐素材。据可靠资料证明，卫仲乐先生所传并演奏的琵琶谱《月儿高》是汪派弟子柳尧章先生挖掘整理了《华氏谱》的《月儿高》。柳先生除了规定指法和划定节奏外，《华氏琵琶谱》一个音未改动。现今有些演奏谱也仅仅旋律略有加花而已。

《月儿高》版本对照表

	弦索十三套	华氏谱	李氏谱	鞠氏谱	柳氏谱
1		海岛冰轮	皓魄当空	素娥思凝	海岛冰轮
2	桂枝香	海峤踌躇	海岛冰轮		江楼望月
3	解三醒	银蟾吐彩	蟾宫炯炯	广寒乐奏	海峤踌躇
4	玉胞肚	素娥旖旎	银蟾吐彩		银蟾吐彩
5	金络素	皓魄当空	琼楼一片	银蟾吐彩	风露满天
6	画眉序	琼楼一片	玉宇千层	皓魄当空	素娥旖旎
7	红绣鞋	银河横渡	素娥思凝	琼楼一片	皓魄当空
8		玉宇千层	海峤踌躇	玉宇千层	琼楼一片
9		蟾光炯炯	江楼望月	尾 声	银河横渡
10		玉兔西沉	秋露满天		玉宇千层
11			玉兔西沉		蟾光炯炯
12			清江引		玉兔西沉

通过上面图示对照分析可以清晰地看出，《月儿高》中的曲牌是这首琵琶大曲的重要素材和主要的结构组成部分。值得我们注意的是，《月儿高》使用曲牌联缀的手法来组织乐曲，这种滥殇于宋代唱赚，兴盛于元杂剧、散曲、昆曲中的曲牌联缀的结构形式，对我国的民族器乐曲产生了重要的影响。在《弦索十三套》中的六个曲牌名称在《九宫大成南北词宫谱》中都有记载，只是它们的旋律各异，但这种“曲牌性思维”在以后的乐曲中得到了更好的传承。曲牌联缀体即指以曲牌作为基本结构单位，将若干支不同的曲牌联缀成套，构成一首乐曲。曲牌联缀体结构的乐曲有两种比较多见的情况：一种是曲牌的连接有一定的顺序，形成相对固定的结构程序；另一种是在曲牌的取舍上有一定的灵活性，不受到某些结构框架的束缚。《月儿高》则属于第二种。当然，不是我国所有的传统乐器都会出现曲牌联缀结构的乐曲，这主要是由于琵琶是多种戏曲与说唱的伴奏乐器，演奏琵琶的民间艺人通过为戏曲和说唱伴奏后熟悉了大量的曲牌，从而他们在作琵琶曲时，会很不由自主地在乐曲中加入新曲牌的元素。

关于这一点，我们可以拿琵琶曲和古琴曲做一些比较：古琴曲中几乎没有曲牌的踪迹，其直接原因之一，就是由于古琴没有作为戏曲和说唱的伴奏乐器。传统的琵琶大曲在对已有的曲调素材进行重新组合、编排和加工时，会运用很多不同的手法，因而会形成多种结构形态。在演奏当中运用最多的就是联缀和自由变化重复的手法，这两者相结合也最为多见。乐曲各段在曲调方面互相联系较少时，往往通过同一个乐句不断在一定的情节中贯穿，用由慢渐快的节奏处理，或者将情绪逐渐达到一致等手段来提高乐曲内部的联系，从而加强全曲的统一性。

在当今 21 世纪，中国音乐的风格正向着多元性、世界性、开放性发展，一方面我们可以很自豪地站在世界音乐的乐坛上给人

们展示我们亚洲的、东方的、本土的原生态音乐。另一方面，其实我们一直在和世界音乐互相结合，互相融合，互相汲取。在20世纪80年代以后，中国的对外开放政策在音乐文化的领域上出现了一种独特的作曲现象：出现了以中国传统民族音乐风格为基础，运用西方现代派创作技法为技术的一个创作群体，他们当中最具代表的有谭盾、陈怡、郭文景等。从他们成功的事例中，我们可以清晰地看出中国传统音乐的博大精深，作曲家们虽然受到欧洲音乐的影响，但中华民族的音乐文化才是他们创作音乐的本源。

从《月儿高》的音乐文学性小标题的分析中得出：文学的启示性可以使演奏者打破音乐创造的循规蹈矩的思维模式，大胆创新，开拓新的领域，可以丰富我们的想象力与情感的体验能力，提高其自身的感受力与领悟力，使我们的音乐能够包含哲学的高度，洞察人们的心理深度，还有整体艺术境界的广度，从而形成自己与众不同的音乐风格与个性。通过这次写作，我认识到，在继承我国传统的博大精深的音乐同时，我们更应该了解我们传统的原汁原味的东西，如我们在论文中所谈到的乐曲曲牌的繁衍。这正是告诫我们即使是表演历史时代的作品，表演中也不可能完全离开自己生活中的时代，我们总是自觉不自觉地站在自己现在的时代中，用当代的眼光来观察作品的历史现象。因而我们所处时代的时代主义精神和当代的美学观点肯定会影响到我们对历史作品的诠释和处理，也就是说应该怎样继承历史时代的作品，并将对它注入新的生命力，从而使之不断焕发出新的光彩，是我们当代演奏者应该肩负起的责任和义务。

参考文献

1. 中国艺术研究院音乐研究所编：《曹安和音乐生涯》，山东文艺出版社2006年版。

2. 李吉提：《中国音乐结构分析概论》，中央音乐学院出版社2004

年版。

3. 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下册），人民音乐出版社 1981 年版。

4. 庄永平：《琵琶手册》，上海音乐出版社 2001 年版。

5. 张　前：《音乐二度创作的美学思考》，上海音乐出版社 2007 年版。

6. 修海林、李吉提：《中国音乐的历史与审美》，中国人民大学出版社 1999 年版。

7. 罗小平：《音乐与文学》，人民音乐出版社 2003 年版。

注　释

① 周 红：《琵琶传统民间乐曲精选》，湖南文艺出版社 2005 年版。

② 曹安和的文章发表于《文艺研究》1981 年第 4 期。

③ 林石城的文章发表于《中央音乐学院学报》1981 年第 4 期。

④ 李昆丽的文章发表于《人民音乐》1995 年第 6 期。

⑤ 陈正生的文章发表于《中央音乐学院学报》1997 年第 1 期。

⑥ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（下册），第 1001 页。

论魏晋时期音乐特征及影响

陈新宇

（河南信阳师范学院音乐学院副教授）

摘　要：魏晋时期音乐有着独特魅力，具有探索者和先锋者的意义。它以勃发流溢的生命张扬和自由无羁的个性创造，并且魏晋时期文人也为这一时代涂上了鲜明的精神解放的色彩。音乐家个性的解放，音乐和文人的交融，音乐和文学的相互影响，音乐理论的探索，音乐实践的自觉，形成了魏晋时期音乐艺术的明显特征，对隋唐以后的音乐艺术影响很大，特别是对文人音乐的形成和发展影响深远，是中国传统音乐中的瑰宝。

关键词：魏晋；音乐；特征；影响

魏晋时期是指三国和西晋、东晋时期，即220年到420年。但通常把420年到589年的南北朝时期和魏晋作为一个历史阶段，统称为魏晋南北朝时期。而魏则指代三国时期，之所以只称魏而未提蜀吴，是因为在文学艺术上，知名而有成就的文学艺术家几乎集中在魏国。魏晋南北朝时期战争连绵不断，政权更迭频繁。三百六十多年中，先后有三十多个大小王朝交替兴灭，对传统社会的结构和思想文化造成极大冲击。史者称这一阶段是中国历史上最混乱时期，也是自春秋战国以后第二个大动荡时期。魏晋时期佛教输入，道教兴起，波斯和希腊文化侵入，新的文化因素互相影响、交相渗透，在社会混乱思想控制放松以及各种文化的撞

击下，士人阶层思想出现春秋战国以后的又一次解放。玄学逐渐盛行，其主张的“放达”，对原有的封建政权和传统文化和意识形态起到了瓦解作用，士人在思想和行为上的放浪形骸都达到了前所未有的程度。在这种社会环境下，文学和音乐受到士人推崇。文人对音乐的重视和参与，使这一时期的音乐理论和音乐实践都有重要成就，形成了不同于秦汉和隋唐时期的音乐文化现象。

魏晋时期音乐在中国音乐史上虽然总体上来说只是过渡时期，但对后来的影响深远，很多方面实际上起着重要的奠基作用。这个时期的音乐特征明显，主要表现在以下几个方面。

一、音乐主流文人化，文人音乐得到长足发展

春秋和秦汉时期，知名的文学家很少，在文学和音乐两个领域都有成就的则更少。从现有的文学和音乐资料上来看，从汉上溯到春秋的一千多年里，有名的文学和音乐两栖大家屈指可数，春秋战国时期有庄子、韩非子、屈原和宋玉，秦汉时有贾谊、枚乘、司马相如、蔡扈等。而司马迁和班固等，严格地说是史学家而非文学家，即便算上他们，千年时光里这么多人还显不足。而魏晋短短不足三百六十年间，音乐和文学上都有卓越建树的大家，可谓如群星之列河汉。

曹操、曹丕、诸葛亮等人自不必说，他们无论在文学、音乐还是政治、军事、治国等方面，都在中华历史上地位显赫。即使是曹植和以阮籍为首的“建安七子”、以嵇康为首的“竹林七贤”，以及蔡文姬、左思、陶渊明、谢灵运、鲍照、陆机等，无不名垂文学和音乐青史。在音乐研究中在这种现象过去往往被人忽视，但实际上却是魏晋时期文学和音乐的重要特点。在上层社会中，魏晋时期出现了主流音乐文人化的倾向，中国音乐史上所谓的文人音乐，实际上是从魏晋时期成形并得到长足发展的。

出现这种现象和文学的社会地位变化有密切关系。秦始皇时，

文学地位很低，整个秦代几乎没有留下文学作品，当然也没有可以称得上文学家的人。汉代时，文学有所改观，出现一些热爱文学并有成就的文学家，他们主要以善于写赋闻名，司马相如、扬雄、班固、张衡被称为汉赋四大家。他们都有名篇存世。然而，从根本上说，文学地位不高，正如扬雄自己所说："诗赋小道，壮夫不为。"① 写文学作品被认为是雕虫小技，真正成就大事业的人不屑为之。这种状况反映到音乐上，表现为创作力量严重不足。虽然汉代设有宫廷乐府，是专门的音乐机关，但它的任务主要是整理民间音乐加以润色后用于宫廷娱乐和庙堂祭祀，很少自己创作。同时，音乐虽为宫廷重视，但主要是乐器演奏和歌舞，由文人单独创作歌词用于表演的极少。总的来说，文学和音乐在汉代以前地位还都不算高，参与音乐创作的也较少，文人尚未形成有影响的重要社会阶层。这种局面在东汉后期有了改观，特别到了三国时期，文人和音乐的地位有极大提高。其主要原因在于魏武帝曹操重视文学，他不仅亲自创作诗歌，将其用音乐形式表演，还将全国各地有才华的文人聚集身边。曹操年轻的时候，就向当时的文学和音乐大家蔡邕学习诗歌和音乐创作，后来在征战间隙也不忘和身边的文臣谋士对歌唱和。后来成为魏国皇帝的曹丕和父亲一样重视文学和音乐，身边同样聚集大量文学和音乐人才。文人不靠打仗也可以走上仕途，从而使文人队伍迅速壮大。"建安七子""竹林七子""金谷二十四友"及王羲之、谢安的郊游式文学沙龙等应运而生。这种文学集团中人物身份虽有高下，但在文学活动中原则上是平等的，不同于帝王、诸侯蓄养文士、"倡优视之"的情况，因而是真正意义上的文学集团或沙龙。

文人地位的提高，使文学和音乐创作发展迅速。曹操、曹丕、曹植都曾写有大量乐府歌词，在"三曹"影响下，大批文学家从事乐府诗歌创作，使乐府诗歌创作形成中国文学和音乐史上的一个高峰。随着此后思想的更加解放，文人在创作诗歌的同时用音

乐表情达意成为一种时尚和潮流，文人音乐特别是以古琴“琴歌”为代表的高雅音乐影响越来越大。“盖曹魏一代，本为儒学之破坏时期，而其主事者即为武帝和文帝。”《宋书·藏焘传》说：“自魏氏膺命，主爱雕虫，家弃章句，人重异术。至于晋未，百余年间，儒教尽矣。尤足证儒学之破坏，文人乐府之全盛，实从曹魏开始。”[②]

二、音乐风格多样化，音乐家个性极大张扬

魏晋时期长年的动荡和政权快速更迭，使统治阶层对思想控制放松，秦汉时代独尊儒术局面被打破，形成道、佛、儒、玄多种思想并存的局面。摆脱了对政治和宗教的依附及种种限制，使这一时期出现一批藐视权贵、力倡自我的士人。他们行事风格特立独行，卓而不群，个性鲜明且不乏探索精神，如阮瑀、嵇康、阮籍、阮咸、杜夔、傅玄、陶渊明、左思、刘琨、成公绥、孙登、戴逵、宗炳、柳恽、柳谐、陆机、王羲之等，以及集文学、音乐、书法等艺术于一身的才女蔡文姬和谢道韫。在创作题材方面，当时有许多重要的开拓。如曹丕的七言乐府，陶渊明的田园诗，谢灵运、谢朓的玄言诗和山水诗，都是突出现象，在文学史上影响深远。梁代出现的“宫体诗”，重在表现女性美，虽受到后人批评，但无疑是一种新的艺术尝试。边塞生活作为诗歌题材，也始于这个时期，对唐代边塞诗的兴盛起了启迪作用。[③]

艺术家思想意识的多样化和创作思想的不同，自然表现在音乐多样化上，或激越昂扬，直抒胸臆；或意境幽远，含蓄深沉；或轻柔或阳刚；或锐利或温婉，使魏晋时期音乐风格呈现出丰富多彩的景象，突破了秦汉时期音乐风格相对单一呆板的局面。

魏晋时期有很多个性突出的音乐家，最为典型的当属嵇康。

嵇康居“竹林七贤”之首，不仅是出色的诗人、文学家，还是卓越的古琴演奏家、作曲家和音乐理论家。其音乐理论“声无哀乐论”在当时影响极大，对汉之前的音乐思想有着颠覆的意义。

自周以后，音乐一直被作为统治国家的政治工具，成为宫廷和神权的象征。嵇康则认为声音是没有哀乐等感情的，之所以有人被音乐感动，完全是听者的个人感受。这种观点完全打破了一千多年来儒家的音乐理念，宣告了音乐独立于政治之外的艺术性，无异于石破天惊。嵇康才华横溢，超凡脱俗；性格上锋芒毕露，不畏权贵；思想上充尚玄学，“越名教而任自然，非汤武而薄周孔”。他从一个隐者处得到古琴名曲《广陵散》，喜欢倍至，秘不外传。这首古琴曲出于汉代，是写战国时聂政为父报仇刺杀韩王后又自杀的故事。嵇康对这首曲子不仅反复演奏，还根据自己的理解进行了一些改编。后嵇康因反对司马氏集团而遭到陷害，被处以斩刑。临刑前嵇康从容不迫，要求死前弹奏一曲古琴曲。他满怀激情弹奏《广陵散》，抒发对司马集团强权的蔑视及愤懑。弹后将琴掷地，大笑说：“《广陵散》从此绝矣。”之后从容受刑，观者无不落泪。传说自嵇康在刑场上弹奏《广陵散》后，此古琴曲一直为封建正统所不容。有人冒着危险，凭记忆记下琴谱并秘密传承。明代朱权得到《广陵散》后，将其收入《神奇秘谱》中。嵇康还创作了不少琴曲，代表作有《长清》《短清》《长侧》《短侧》，被称为“嵇氏四弄”，流传极广。④

三、音乐意识社会化，关注现实成为音乐自觉

秦汉以前主流音乐中极少有反映社会现实的，传说中的高山流水、阳春白雪、司马相如和卓文君等音乐故事，都局限于山水和爱情之间。这种现象是由于统治阶层控制的音乐，基本是以娱乐、祭祀、宗教为主，民间音乐中反映社会现实的作品较难流传，乐府也不敢征集。春秋战国时虽然有一些这方面的音乐作品，但流传的并不是很广。魏晋时期，社会的剧烈变动给人民的生活造成巨大灾难和痛苦，大多数文人和音乐人亲身经历了这些灾难，因此反映社会现实的音乐作品开始大量出现。而社会长期动荡又使

更多的人感同身受，使反映现实的音乐作品得到理解和接受，传播也愈来愈广泛。因此和先秦时期脱离社会的音乐主流完全不同，魏晋时期现实主义音乐作品成为主流。

魏晋时期现实主义音乐作品比较典型的有以下几个方面：一是表现远大政治抱负的，如曹操的乐府诗歌："人生几何，对酒当歌；慨当以慷，忧思难忘；烈士暮年，壮心不已；周公吐哺，天下归心。"关注的焦点是结束社会混乱，实现国家统一，表现了政治家的抱负。曹丕的乐府诗，则大多表现治国理想。曹植由于不像父兄那样掌握国家命运，所以他的诗歌和音乐更具有文人气息，更接近社会现实，如他的《怨诗行》《种葛篇》等。二是反映社会现实动乱的，如蔡文姬的《悲愤诗》和《胡茄十八拍》。三是以传说故事和饮酒表达对现实不满的，如由嵇康改编的古琴曲《广陵散》、阮籍创作的古琴曲《酒狂》等。四是纵情山水和大自然的音乐，表面上看离现实较远，实际上是以另一种形式表达对黑暗现实的强烈批判和对理想生活的追求。代表作如古琴曲《幽兰》，另还有如陶渊明的一些诗歌和古琴音乐。此外，《神奇秘谱》中收有琴曲《招隐》，据说是左思根据自己的《招隐》诗所作。此曲歌咏隐士的清高生活，表现了不肯与权贵同流合污的精神。五是以民间音乐汇集和改编而成的清商乐，大多表现下层人群生活中的喜怒哀乐。六是宗教音乐。由于魏晋时期多种宗教并存，因此宗教音乐也呈现出多种风格。

总之，魏晋音乐对社会的关注是自觉的、多视角的。

四、音乐审美系统化，理论探索成果显著

秦汉和春秋时期对音乐理论虽有研究，但比较零碎，研究著作也极为稀少，而文学理论研究则几乎是空白。到了魏晋时期，一些帝王热心于文学和音乐创作，从而影响到整个社会。由于文学和音乐地位的提高，创作环境比较宽松，文学和音乐作品日见

繁多，文学和音乐审美思想也随之多样化，产生了理论上进行系统探讨研究的意识。在这样的背景下，文学批评和音乐理论探索呈现出空前的繁荣，取得了显著的成绩。文学方面最重要的论著，有曹丕的《典论·论文》、陆机的《文赋》、刘勰的《文心雕龙》、钟嵘的《诗品》等。音乐理论研究则主要集中在以下几个方面：

一是古琴理论研究。汉末和三国初期，古琴理论研究已有一定成果。蔡邕的《琴操》，刘向的《琴说》，在古琴音乐创作和演奏上进行了有益的探索。到了晋代，随着古琴音乐为文人高度重视，对于古琴的研究进一步深入和系统。著名的古琴专著有：嵇康的《琴赋》，谢庄的《琴论》，陈仲儒的《琴用指法》，曲瞻的《琴声律图》等。

二是乐律理论研究。秦汉时期产生了音乐“六十律”理论，为音乐演奏开辟了道路。魏晋以后，乐器更新，乐队编制改变，音乐审美要求提高，原有律制难以满足演奏的要求。荀勖在笛律研究中创立的“管口校正”理论，对“六十律”进行了完善。何承天在三分损益律制基础上创立了“新律”（即十二等差平均律）学说，对这一时期乐律学也做出了贡献。⑤

三是音乐美学思想研究。嵇康的《声无哀乐论》是这一时期最有代表性的划时代的音乐美学著作。因其同时具有深刻的社会学意义，在当时就成为“言家口实”之作，成为思想界最有影响的学术论著。刘勰曾赞誉该文是“师心独见，锋颖精密”。在哲学史和美学史研究中，被认为是“心声二元论”，甚至其内在的思辨性，也被认为具有某种诡辩的因素。其实，在嵇康极富思辨性的答难中，是将论辩紧紧集中在音乐审美的特殊规律上，并由此提出一些在今天看来仍具有很高音乐美学价值的思想。只要深入到其内在的思辨中，一些表面上似乎是诡辩的东西，实际上正是来自音乐生活的特殊音乐现象的反映。

五、魏晋音乐的影响

一是理论上的影响。魏晋时期的音乐理论对后来影响很大，特别是嵇康的“声无哀乐”思想，至今仍是音乐审美上富有哲学意义的命题。

二是创作风格上的影响。魏晋时期音乐风格多样，对隋唐音乐风格的形成有极大影响。文人进一步参与到音乐创作中，形成中国传统音乐中壮观的文人音乐现象。

三是音乐形式上的影响。古琴琴歌进一步成熟，清商乐进一步发展，更应引为注意的是，由曹丕首创的七言乐府诗词演变为唐代的七言律诗，成为文学和音乐融合而产生的一枝奇葩。唐以后随着文人地位的进一步提高，文人也将音乐特别是古琴音乐作为文人必修课程。音乐在文人的广泛参与下也更丰富多彩。音乐和文学相互影响、共同繁荣，成为中国文化的重要现象。中国文学史上的唐诗宋词元曲，无不和音乐有密切关系。

注　释

① 游国恩：《中国文学史》，人民文学出版社 1979 版，113 页。

② 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社 1984 版，122 页。

③ 田雅丽：《魏晋南北朝古琴音乐的审美转型》，《人民音乐》2010 年第 11 期。

④ 房玄龄：《晋书》，中华书局 1974 年版，121 页。

⑤ 孙继南：《中国音乐通史简编》，山东教育版社 1999 版，第 71 页。

中国民族器乐的继承与发展

——以厦门大学海韵琵琶乐团为例浅析琵琶重奏的时代意义

王　浣

（厦门大学艺术学院音乐系）

摘　要：琵琶这件具有两千多年历史的乐器，之所以可以流传千年，有赖于历史上无数艺术家们的贡献。琵琶是一件具有时代感的乐器，它一直在变，废拨、竖抱、加品……这些是形制上的变，《霓裳羽衣曲》《六幺》《十面埋伏》《大浪淘沙》《天山之春》《草原英雄小姐妹》……这些是乐曲上的变。当前，民族器乐发展面临西方音乐和流行音乐的冲击，在此情况下，厦门大学琵琶教师李昆丽带领她的学生正寻找一条让琵琶大放异彩的路子——琵琶重奏。本文就厦门大学海韵琵琶乐团的成立、日常训练、演出效果和获奖经历，探讨琵琶重奏的时代意义。

关键词：琵琶重奏；厦门大学海韵琵琶乐团；时代意义

一、历史上的琵琶重奏

琵琶是在中国有悠久历史的拨奏弦鸣乐器。从被后世称为秦琵琶（当时叫弦鼗）的出现（公元前 217 年左右）算起，这种古老的乐器迄今已有两千多年的历史了。经过漫长岁月的艺术积累，形成了琵琶丰富的曲目和高超的演奏技艺。传统琵琶演奏，主要

是独奏、合奏，它作为曲艺、戏曲及诗词歌曲等演唱的伴奏，也发挥着重要的作用。两千多年的历史变迁，并没有让琵琶这件乐器消失。在无数的演奏家、制琴师们的共同努力下，琵琶这件乐器流传千年，在今天依然熠熠生辉。

汉代的琵琶指的是圆形阮，东汉晚期出现了梨形样式，直到唐代才固定称圆形的为阮咸，梨形的为琵琶。敦煌壁画中琵琶的图形最多。仅莫高窟就有 700 余支，50 多种形态。20 世纪，中国曾参照敦煌壁画复制出了曲项菱形头琵琶、直项方头琵琶、棒形琵琶、圆形琵琶、长颈琵琶、短颈琵琶、小型琵琶、五弦琵琶、圆底五弦琵琶等古代琵琶。

据史料记载，汉唐时期的琵琶演奏形式多为合奏。《隋书·音乐志》载：“然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来皆所爱好。至河清以后，传习尤盛。”当时琵琶种类之多、传习之盛，我们可以猜测，在当时人人会弹琵琶的情形之下，三两好友相约习琴，定会有多种形式的琵琶重奏。受历史的影响，五弦琵琶渐渐落寞至消失，琵琶也渐渐统一形制，乐曲也由多人的合奏重、奏变为了独奏。

20 世纪，随着西方音乐文化的传入和中国新音乐文化的诞生，出现了现代意义的琵琶重奏曲，如林石城先生改编的民间乐曲《三六》、王范地老师改编的《送我一支玫瑰花》、王劲梅老师改编的《恰尔尕主题随想》、张强老师编配的《远方的客人请你留下来》等。这些琵琶重奏曲都是由两支琵琶的双声部演奏形式完成的。关于琵琶重奏的书，有 2004 年由上海音乐出版社出版的周国华老师编著的《中外名曲琵琶重奏曲选》（如下图）。

该书共选收了 30 首琵琶重奏曲，其中以二重奏为主，共有 20 首；其他有三重奏 4 首，四重奏 2 首，五重奏 4 首。其中《天穹》《西藏舞曲》《伦敦德里小调》《巴赫二部创意曲二首》《牡羊曲》《下

雨啦》《祖国，亚克西》等均为新作。该书按乐曲内容分为三个部分：中国乐曲重奏篇、外国乐曲重奏篇与儿童乐曲重奏篇。其中，中国乐曲有：《赶花会》《西藏舞曲》《茉莉花》《洪湖水浪打浪》《北京喜讯到边寨》《雪雁南飞》《娘子军连歌》《天穹》（以上 8 首为二重奏），《游击队歌》《牧羊曲》（以上 2 首为四重奏），《绿岛小夜曲》《春江花月夜》《阳春白雪》（以上 3 首为五重奏）；外国乐曲有：《非洲舞曲》《巴赫二部创意曲二首（一）》《巴赫二部创意曲二首（二）》《铃儿响叮当》《伦敦德里小调》《雷鸣电闪波尔卡》（以上 6 首为二重奏），《小天鹅圆舞曲》（三重奏）；10 首儿童乐曲。本书收有著名作曲家胡登跳、顾冠仁、周乐、朱立熹，著名琵琶教育家叶绪然、谢家园、周丽娟、张铁，琵琶理论研究家庄永平的大作，还有邵忻华、蒋振声和范慧英等老师的作品。有的是脱稿未久的新作品，有的是广获认可的杰作；有的源自琵琶经典作品，有的取材于外国音乐；有的意境深远，不同凡响，有的专为少年儿童创作；有的作品演奏难度很大，有的作品具有四级程度即可学习。为适合各种文化层次、演奏水平的琵琶爱好者使用，该书还附有《重奏的排练》一文及演奏示范 CD。这些众多的琵琶重奏曲目与重奏排练心得，对琵琶学习者来说是一笔重要的学习资料。



除此之外，还有 2005 年由厦门大学出版社出版的由厦门大学李昆丽老师编著的《琵琶重奏研究与教程》（如下图）。



李昆丽老师编著的《琵琶重奏研究与教程》具有承接过去、面向未来的学术价值。这些乐曲既与传统琵琶乐曲一脉相承，又富有创新精神，在传统独奏和合奏的基础上，拓展了琵琶音乐的艺术表现力，为琵琶艺术开辟了一个新的天地。在这本《琵琶重奏研究与教程》中，不仅荟萃了当今琵琶重奏曲的一些精品之作，而且其中还有不少是出自李昆丽老师的手笔，显示了她在琵琶重奏曲改编创作和演奏方面的才华。书中琵琶二重奏《鹭江秋夜》《田园舞曲》《彝族舞曲》，琵琶、中阮二重奏《火把节之夜》，琵琶、大阮二重奏《蓉城小景》的重奏部分，均为李昆丽老师的原创。李昆丽老师这本书的所有曲目都有简谱及五线谱两种乐谱，这是一个突破，可以方便海外学生或学习民乐的海外人士挑选方便读的乐谱。

二、厦门大学海韵琵琶乐团情况

1．基本情况

厦门大学海韵琵琶乐团成立于2006年，早期为由厦门大学艺术学院李昆丽老师及青年教师叶飞声、龚怡、张垒、许文，学生王洋等组成的“海韵中乐组合”。作为教学与实践的小分队，多年来从课堂到舞台不断进行着艺术实践。此后乐团应邀到日本仙台东北大学和富岛大学演出，以及至美国德顿大学、印尼怡韵音乐学校讲学，参加台湾亚洲艺术节演出，并在印尼国家音乐厅演出并录制了《海韵中乐组合》专辑。当时，“海韵中乐组合”的

演奏以琵琶、古筝、笛子（箫）、二胡为主，演奏传统合奏曲目及到访国家的名曲。约从 2003 年起，李昆丽老师开始从事琵琶重奏方面的研究，首次以琵琶重奏为主题的音乐会——琵琶重奏作品音乐会，于 2005 年在福州九日台音乐厅举行，福建省文联及文化厅的领导及同仁到场聆听并给予高度评价。

近年来，为培养出新一代创新型人才，乐团以李昆丽老师的琵琶学生为主力军，李昆丽老师和她的实验团队在琵琶重奏的艺术表现和舞台实践中不断创作出新的作品。在福建省留学生同学会及厦门各类大型文艺演出中赢得很好的声誉。乐团在 2010 年与 2012 年分别举办了名为“金色的秋天”“众乐乐”的两场海韵琵琶乐团专场音乐会。

2012 年 4 月，乐团入选文化部“文华艺术院校奖”第四届全国青少年民族乐器演奏大赛—小型民族乐器组合复赛。同年 7 月，乐团在“辽源·首届国际琵琶文化艺术节”上荣获齐奏合奏类两金、一银、一铜的好成绩。

2013 年，乐团荣获在香港举办的“2013 香港华乐联盟（CMNA）首届华乐室内乐团（队）比赛”职业 B 组民族器乐组合金奖。

2．乐团排练成果

笔者于 2007 年考入厦门大学艺术学院音乐系，当时我们的选课系统里就有琵琶重奏课这一项，每周一次。所排练的琵琶二重奏成果有：《西班牙斗牛士》《送我一支玫瑰花》《田园舞曲》《茉莉花》。应校方演出要求，我们还自己编排了加入舞蹈的琵琶重奏《花样年华》。

2009—2011 学年内排练的新琵琶重奏曲目有《西班牙斗牛士》（琵琶重奏与小提琴、响器）、《伊犁的早霞》（琵琶重奏与手鼓、响器、雨树、沙锤）、《漓江戏水》（琵琶重奏与雨树）、《蓉城小景》（琵琶重奏与南音小打击乐）、《乡间的小路》（琵琶四弦五弦重奏）。除此之外，乐团还尝试琵琶与钢琴、小提琴的

协奏曲《金色的秋天》《阳光照耀着塔什库尔干》，琵琶与中阮、大阮重奏《火把节之夜》。

2011 年，乐团专注京剧琵琶弹唱，排练了琵琶弹唱与京胡、中阮《贵妃醉酒》，琵琶双声部京剧弹唱《梨花颂》《打不尽豺狼决不下战场》。其中琵琶弹唱《贵妃醉酒》创下厦门大学一学期连演 16 场的纪录。当年，笔者和同学还在老师的带领下完善了她的原创琵琶二重奏《香格里拉之梦》。

2012 年，乐团开始尝试亲民、轻松的乐曲，之后我们自己听记了《欢沁》，移植了《自由探戈》，两曲均为琵琶四重奏，且在《欢沁》中加入了非洲鼓、小锣、沙锤、响铃。这两首乐曲的演出效果非常好，由于旋律性强、节奏感强，很容易让观众接受。

3．乐团理念与特色

厦门大学海韵琵琶乐团依托厦门大学这所“985”“211”综合性名校背景，在艺术学院音乐系生根发芽。音乐系的众多演出面向全校不同系别师生，多年的演出实践表明，旋律性和节奏感强、中外世界名曲、表演形式多样的节目最受欢迎，而独奏类专业性太强的曲目在大型晚会及活动中反而有“阳春白雪”的无力感。因此，海韵琵琶乐团着力于求“变”，乐团以观众的审美为出发点，同时兼具琵琶技巧和传统特色，打造出融合多种表演形式的琵琶重奏，致力于向大众介绍琵琶这件被称为“中国弹拨乐之王”的乐器，又向大众传播琵琶重奏音乐，让大众看见琵琶的多面性和包容性。

因为李老师的创意和同学们的共同努力，海韵琵琶乐团拥有了一定的曲目，而加入特色打击乐是一大特色，这两者的结合堪称绝配。琵琶的乐音是点—线—面，特色打击乐也是点—线—面，所以能很好地进行配合。加入打击乐的乐曲有：《伊犁的早霞》《蓉城小景》《欢沁》。加入京剧弹唱是乐团的另一大特色。一名团员自小学习京剧，李老师就把她的特长加以发挥，再在乐器选用

上改良，这样我们排练了《贵妃醉酒》，之后相继排演了琵琶双声部京剧弹唱《梨花颂》《打不尽豺狼决不下战场》，演出都受到了观众的好评。国乐与国粹的完美融合，是我们继承传统的同时又创新了表演形式的表现。

另外，乐团始终使用现代五弦琵琶，加宽了低音区。扩展了音域的五弦琵琶，拓展了琵琶重奏在音色上的艺术表现力，其演奏手法与琵琶相同，乐手可以在四弦琵琶与五弦琵琶中自如运用。

为了塑造乐团良好形象，笔者和团员们自己设计了海韵琵琶乐团的团服“海韵服”，团服以白蓝为基调，下摆花纹寓意海浪，右肩花边寓意浪花，整套服装就如我们的团名——“海韵”（如图）。



4．实践情况

2010 年 11 月 6 日，海韵琵琶乐团在厦门大学自钦楼二楼多功能厅举办了“金色的秋天”海韵琵琶乐团琵琶重奏音乐会（如下图）。这是海韵琵琶乐团第一次以“琵琶乐团”和重奏主打的音乐会，李老师亲自担任主持人，以自己亲身的体会和心得向观众介绍琵琶重奏。当晚的演出效果不错，到场的观众和演出的团



员们在音乐会之后激动不已，节目中的《伊犁的早霞》《乡间的小路》《金色的秋天》《漓江戏水》《蓉城小景》《火把节之夜》均是乐团改编曲目，都倾注了乐团和老师的心血。

2012 年 7 月，为了热身辽源琵琶文化艺术节，乐团在厦门大学艺术学院小音乐厅举办了“众乐乐”海韵琵琶乐团专场音乐会（如下图）。虽已接近放假，但小音乐厅却高朋满座，许多观众都是站着看完音乐会的。自此，海韵琵琶乐团应邀出席了省、市及大学的众多晚会，观众都给予乐团高度评价。



2012 年，乐团的《伊犁的早霞》入选“文华奖——第四届全国艺术院校民族乐器演奏大赛”复赛。为了能够在复赛中发挥出较高的水平，李老师和全体团员蓄势待发。我们准备的是《伊犁的早霞》《蓉城小景》《香格里拉之梦》。但由于抽到一号签，再加上当天准备不充分，情绪紧张，致使我们没有进入最后的决赛。

2012 年 7 月底，吉林辽源举办了有琵琶历史以来最盛大的琵琶活动——“首届辽源·国际琵琶文化艺术节”。有了实战热身和文华奖的经验，乐团以饱满

的姿态站在了赛场上，最终，乐团的《伊犁的早霞》《贵妃醉酒》获金奖，并做汇报演出，《香格里拉之梦》获银奖，《蓉城小景》获铜奖。

2013 年 7 月，乐团参加了在香港举办的“华乐联盟（CNMA）首届华乐室内乐团（队）比赛。此次赛事聚集了 30 多位来自大陆、台湾、香港、新加坡等地的知名演奏家、作曲家、指挥。经过激烈的角逐，乐团以《伊犁的早霞》获得了民族器乐组合类金奖（如下图）。



三、现代琵琶重奏所面临的问题

从近两年的大赛中，可以看到琵琶重奏有极其良好的未来，但目前还存在很多问题。笔者认为有以下几点：

（1）学生没有民间艺术的生活环境，封闭于学校教条管理。没有深厚的民族音乐根基，没有根源和民族情结，在表现乐曲时，常常是人在弹琴，而心在乐曲之外。

（2）教育模式导致大部分学生成为“产品”，个性被磨灭。

（3）课余时间没有深入大自然亲身感受，导致创作语言匮乏。

在加花处理上创意少，和声效果处理也稍显单一。

（4）研究的延续性问题：学生一届来一届走，人员变动大，难以延续研究成果。但是一个新事物，从萌发期到成熟期，需要长期的磨练与合作。如，胡登跳的丝弦五重奏就经历了 20 世纪 60 年代到 80 年代的长期实践。

（5）普及类作品少，许多地方的琵琶重奏都在弹以前的曲子。例如，首届“辽源・国际琵琶文化艺术节暨琵琶国际演奏大赛”的齐奏合奏类比赛时，有 6 支队伍演奏《送我一支玫瑰花》获奖，有 5 支队伍演奏《赶花会》获奖。专业类作品大多是技巧展示超过音乐本身。观众对音乐的直觉首先是要美，技巧是来辅助表现音乐的。如果光是技巧，没有音乐的话，这样的作品很难走进大众的心中。

四、专业赛事推动琵琶重奏繁荣

2012 年 4 月，在沈阳音乐学院举办的“文华奖大赛”的小型民族器乐组合中，只出现了中央音乐学院弹拨组合的《走西口》《小乖乖》和厦门大学海韵琵琶乐团的《伊犁的早霞》《蓉城小景》两支全部以琵琶为主的组合。

同年 7 月，在辽源举办的“辽源赛事”上专设琵琶齐奏、合奏类项目的比赛，涌现出中央音乐学院弹拨组合和心雨组合、天津音乐学院黑海棠组合、沈阳音乐学院组合、武汉音乐学院楚风组合、南京艺术学院丑小鸭组合、厦门大学海韵琵琶乐团、深圳大学爱华组合、青岛大学民族室内乐团、兰州大学琵琶组合、沈阳师范大学弦语组合、广东外语艺术职业学院、广西民族大学骆韵组合等专业院校的组合以及辽源显顺琵琶学校、保定星光组合、四川省小音乐家协会组合、大连天衣组合、山东泰山琵琶组合、广西壮娃组合、武汉豆豆器乐培训中心、大同民族管弦乐学会玫瑰组合、威海爱乐少年民族琵琶乐团、河北玲音组合、香港自由

组合、开封玲珑指组合、广西金莎梦乐组合、深圳芳吟组合、秦皇岛利通艺校丝韵组合、内蒙古爱乐琵琶乐团等业余团体。

同年9月，进入电视直播阶段的“2012 CCTV民族器乐电视大赛”组合类中，也有一支来自中央音乐学院的琵琶舞组合，她们演奏的是手鼓伴奏的琵琶五重奏《天山之春》。

2013年3月，在韩国首尔举办的“首届中日韩国际琵琶大赛”上，参赛的专业院校有南京艺术学院丑小鸭组合、山西大学音乐学院的晋风组合以及北京市东城区少年宫琼音琵琶乐团。

2013“华乐联盟”比赛中，三支琵琶重奏组合中央音乐学院新乐琵琶室内乐团《戏谑曲》、厦门大学海韵琵琶乐团《伊犁的早霞》、北京市东城区少年宫琼音琵琶乐团《阳春白雪》《三六》都分别获得各自组别的金奖。

由此我们可以了解到，近几年受赛事的推动，从中央到地方涌现出许多琵琶重奏的“实验团队”和“试验作品”，北方有北京、天津、沈阳、南京、大连、保定、青岛、山西、山东、兰州、内蒙古等地，南方也有武汉、厦门、湖南、广西、深圳、香港等。据笔者所了解到的情况是许多高等院校，包括音乐学院和综合性大学音乐学院没有开设重奏课，取而代之的是小组课。但中央音乐学院在章红艳老师的带领下组建的中央音乐学院弹拨乐团中有专门的琵琶训练，厦门大学从2003年起在李昆丽老师的带领下即开设了琵琶重奏课。

在专业赛事的推动下，琵琶重奏发展迅速，各地专业院校和培训基地也都呈现繁荣状态。

五、琵琶重奏的时代意义

1．琵琶学生所面临形势

继承与创新对每一个民族乐器的学习者、教学者来说都是永恒的话题。

我国民族器乐发展面临的社会形势——受冲击！本该是用双手捧起来的老祖宗传下来的最有魅力的宝贝，却被多数民众摒弃。因为对民族乐器宣传得不到位，所以普及就不够；因为普及得不够，所以相应的硬件就缺乏；因为硬件的缺乏，所以整体的发展就迟缓。

我国民族器乐发展面临的教学与就业形势——受冲击！我国现九大音乐学院、综合性大学的音乐学院、音乐系、附中、艺校都开设有琵琶专业，因此专业学习琵琶的学生是教师的近十倍，每年毕业的本科生和研究生也有数以百计。然而，不是每个学生都可以到学校当老师，到乐团当演员。因为没有那么多的岗位需要，当中很多人待业、改行，这是多么遗憾的事。所以当今的大学如果没有对学生做足规划，没有交给学生足够的本事，学生毕业后就很难适应社会的发展。

2．展望琵琶重奏

作为厦门大学音乐系的一名琵琶硕士研究生，在导师的辅导下，笔者聚焦民族器乐发展的实践创新，重点研究破解制约当前琵琶发展瓶颈，探讨促进琵琶传承和发展的路径，得出琵琶重奏是当今琵琶发展形势下的新路子。

如同海韵琵琶乐团第二场专场音乐会“众乐乐”寓意的“独乐乐不如众乐乐”，琵琶重奏就是让大家一起在音乐的海洋里学会合作，享受欢乐，分享喜悦，共同成长。学琵琶，不仅是掌握一门乐器，更是传承中国传统文化的方式。受到舆论“琵琶很难”的影响，加之现代人图快的思想，如今学习琵琶的人远少于学习古筝、二胡甚至古琴的。而琵琶重奏可以让不同级别层次的孩子或者成人在一起互相学习，享受欢乐。只要有一两个水平稍高的乐手做支撑，水平稍低的乐手做铺垫，在老师的指导下，再加上一些打击乐的即兴演奏，就可以很好地完成一部琵琶重奏作品，这样组合就能有很多的演出机会了。笔者相信，学习音乐的孩子

一定都很向往舞台，琵琶重奏就像一台戏，水平稳定些的乐手担任主角，其他的担任配角。配角虽然没有担任最重要的角色，但角色依然很重要，这样一来一出戏才能完整。由此，不同层次的乐手都能够上台，而每一次上台表演又给每个乐手增加了经验，大大鼓励了他们学习琵琶的信心，又促进了进步。现代社会难以静下心来聆听独奏，觉得那样单调，转而更喜欢人多的表演，琵琶重奏恰恰迎合了这样的心理。

在琵琶重奏普及的阶段，需要大量的曲目，不仅希望作曲家能为琵琶重奏谱曲，也可以联合当地音乐学校（院）、音乐系的作曲系师生，请他们为琵琶重奏谱曲。当然，在条件匮乏的情况下，也需要琵琶老师自己改编、创作。琵琶重奏曲目越多越好，只有经过反复试验的曲目才会如大浪淘沙般留下经典之作，再加以普及。针对孩子创作改编经典儿童歌曲，针对青年人改编经典通俗歌曲，针对中老年人改编经典革命歌曲，世界名歌、中国民歌也应在内，之后将不同程度的琵琶重奏曲整理成册出版发行，既有适合大众群体的，也有适合专业群体的。

目前大部分琵琶专业的毕业生依托琴行依然从事本行，但如果她们能自己创业，做专业琵琶培训，并把琵琶重奏培训作为重头，不仅能保证生活，还能成倍地扩展教学范围，传承琵琶音乐，传播传统文化。现在几乎是独生子女，能让孩子们在玩乐中相互促进、相互学习，在学习琵琶的同时学会专注、欣赏、尊重、合作，这必将对孩子的人生起到积极作用。

现在有很多人退休了喜欢在一起跳舞、唱歌、弹琴，老人和小孩一样都是很需要同伴的群体，老人也更热爱传统文化。如果能在老人之间也开展琵琶重奏教学与活动，教授她们琵琶的基本知识与指法，她们就可以拿起来配合着演奏自己喜欢的乐曲了。这样一来，在老人和孩子这两大群体中推广开，这片地区的群众基础就越来越好，就可以起到推广与传播的效果。

在专业院校中，由老师带领着学生们共同努力，一起研究和实践琵琶重奏，专业院校应该是琵琶重奏的最前沿。琵琶重奏不仅给更多的学生一个登台展示的机会，也为琵琶的推广传播和发展做贡献。同时，琵琶学会或专业琵琶组织定期举办比赛、展演、论坛、交流会等活动，一方面推动高校间的琵琶重奏交流，另一方面促进全国整体演奏水平的提高。

结 语

从近两年专业赛事中专设琵琶齐奏合奏项目，到各大国内、国际赛事中出现琵琶重奏的身影可以看出，琵琶从业者正在探索一条让更多琵琶学习者、爱好者与琵琶同乐，让琵琶在这一时期得以广泛传承和发展的途径。

厦门大学艺术学院音乐系李昆丽教授自 2003 年着眼于琵琶重奏的研究，经过近十年的探索、研究与实践，终于在近年来的比赛中取得良好的成绩。但是由于乐团尚在成长期，还有很多问题与不足，要保持良好的状态并有所发展，还有很长的一段路要走。

琵琶重奏的发展需要演奏家、教育家们以及琵琶从业者和学习者全体同仁们的共同努力。愿厦门大学海韵琵琶乐团的点滴经验可供同行交流，琵琶重奏能在各地繁荣兴旺。

在此，笔者的美好愿景就是“以传承为目的，以弘扬为信念，以创意为手段”，让琵琶重奏从现在开始在全国各地，甚至世界能有良好的发展，并以琵琶重奏为渠道，传承琵琶音乐文化，传播中国传统文化。

参考文献

1. 周国华：《中外名曲琵琶重奏曲集》，上海音乐出版社 2004 年版。

2. 李昆丽：《琵琶重奏研究与教程》，厦门大学出版社 2005 年版。

2013中国·凯里民族器乐发展学术研讨会论文集


ISBN 978-7-5075-4305-6

9 787507 543056 >

定价：48.00元